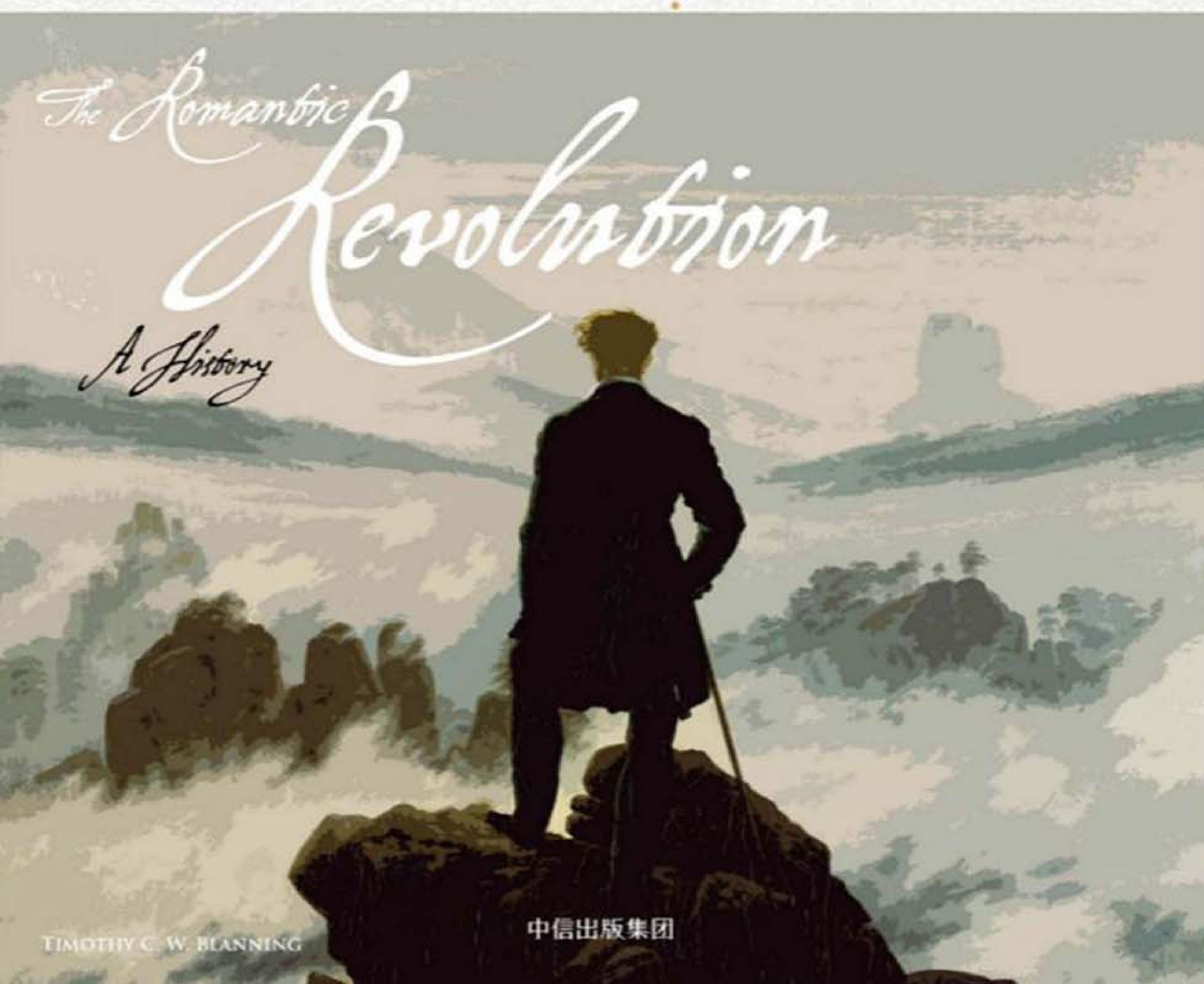
观察家精选

浪漫主义革命

缔造现代世界的人文运动

[英] 蒂莫西·C.W. 布莱宁◎著
袁子奇◎译

比理性和科学更宽广的，是富有创造力的灵魂



版权信息

书名:浪漫主义革命：缔造现代世界的人文运动

作者:[美]蒂莫西·C.W.布莱宁

译者:袁子奇

ISBN:9787508667362

中信出版集团制作发行

导论

从18世纪中期到19世纪中期，欧洲发生了快速而剧烈的变化，人们完全有理由把这一时期当作世界历史的一个分水岭。那些经历过这一时期的人，清楚认识到自己生活在一个激动人心的时代。他们不断用“革命”一词来抒发这种感情，于是就有了“美国革命”“法国革命”或者“工业革命”。对此，历史学家又添加了另外一些词，比如“农业革命”“商业革命”“通信革命”和“消费革命”。变革的步伐之快、种类之多样，令当时的人们惊叹不已。比如在1818年，德国出版商弗里德里希·佩尔特斯感慨说：“从目前活着的三代人来看，我们的时代综合了不可能综合的：出生在1750年的一代、1789年的一代和1815年的一代，他们之间差别巨大，没有连续性可言。”[注]一位1784年出生的比利时音乐批评家弗朗索瓦·费蒂在1838年写道，在他的一生中，世界发生了数不清的改变，变化之多样超过了之前人类历史的总和。[注]

受到影响的不只是物质世界。雨果、透纳[注]、瓦格纳的世界，接替了伏尔泰、雷诺兹[注]、海顿[注]的世界。活着见证了这一传承的人们认识到：一场伟大的文化革命发生了。这就是“浪漫主义革命”，这场革命有资格与其他的革命并肩而立。它没有一个清楚可辨的起点，不像美国革命有《独立宣言》、法国革命有巴士底狱的陷落，但当时的人确乎意识得到，文化世界一个里程碑意义的剧变正在酝酿。即使是那些不愿承认与文化革命有关的人，也不得不承认他们受到了影响。比如德拉克洛瓦曾写道：“说到浪漫主义，如果理解成我的个人记忆的自由呈现、我对学校教条的反感、我对学院程式的不屑，那我必须承认，我不仅浪漫，而且我15岁的时候就开始浪漫了。”[注]仅仅两三代人的时间里，过去古典时代的规则被撕了个粉碎。取而代之的，并不是另一套规则，而

是一种截然不同的认识艺术创作的方式，现代世界的美学原则也来源于此。不过浪漫主义的定义依然难以捉摸。

* * *

1923年12月，约翰·霍普金斯大学的哲学教授亚瑟·洛夫乔伊在美国现代语言学会的年会上发表了一次演讲，题为“论不同浪漫主义之区辨”[注]。让听众饶有兴味的是，他列举了一些曾被提名为“浪漫主义之父”的人选：从柏拉图到圣保罗，再到弗朗西斯·培根、约瑟夫·沃顿教士[注]、卢梭、康德，还有不少其他的人。亚瑟·洛夫乔伊回顾了好些种类的浪漫主义，其中每一种内部也包含难以调和的方面，最后他精疲力竭地总结道：“任何尝试，想综合评价哪怕一种时间上准确界定的浪漫主义，都将是徒劳——更遑论评价整个浪漫主义时代了。”[注]纵观整个20世纪，这一裁定被人们在不同的激烈程度上重申了多次。比如，《浪漫主义者，反叛者与守旧者》这本颇有影响力的书里，作者玛丽琳·巴特勒虽然在题目里采用了“浪漫主义”一词，但她在书的第一页便解释说，“浪漫主义”的用法是时代错置：被后世称为浪漫主义者的诗人，生前从未自认如此。[注]

同样繁杂的是人们认定的浪漫主义革命的起始点。这些标志性的起点包括（括号内是相应观点的提出者）：意大利画家皮拉内西1748年的著作《共和国时期的罗马古迹》（米歇尔·弗洛里逊），1755年里斯本地震（肯尼斯·克拉克），卢梭1761年出版的小说《新爱洛漪丝》（莫里斯·克兰斯通），赫尔德1769年的法国之旅（吕迪格·萨弗兰斯基），威廉·布莱克写于1789年的诗集《纯真之歌》（莫里斯·博拉），威廉·海因里希·瓦肯罗德与路德维希·蒂克[注]1797年的散文集《一个热爱艺术的修士的心迹剖白》（*Heart-Felt Effusions of an Art-Loving Monk*）（汉斯-乔基姆·舍普斯）。[注]关于浪漫主义革命的起点还有一些比较大众的说法，如：浪漫主义开始于卢梭1749年在去万塞讷（Vincennes）的路上的顿悟[注]；始于1764年霍勒斯·沃波尔受噩梦启发写出的哥特小说《奥

特兰托城堡》；或者始于1770年歌德关于斯特拉斯堡教堂写的热情洋溢的回信。

学者也花了很多心思来确定“浪漫的”（romantic）一词首次出现的时间。根据现有记录，该词首次使用是在一本小书的古怪题名中。这本书出版于1650年，题为：

> 《虔诚的草木：伦敦的“新门监狱”中的石室，墙面上生长着花朵：一部半真实、半浪漫的历史，宣扬圣德：令真实和想象结姻，并在神性中升华》

本书是一个忠诚于天主教的人，托马斯·贝利，“写于这所监狱中”。[注]“浪漫的”一词首次有思想意义的运用发生在1657年，这使得该词值得被收入《牛津英语词典》里。这次的使用者是剑桥大学基督学院的圣公会牧师亨利·摩尔；在一篇讨论灵魂不朽的论文中，他有句话说：“我尤其指的是最为自由的想象力，这是我们在浪漫的创作中经常使用的。”[注]在17世纪中期，“浪漫的”在英语中被用于形容如画的风景或者建筑。在塞缪尔·佩皮斯[注]眼中，温莎城堡是“世界上最罗曼蒂克（romantique）的城堡”。不过，当时这个词的用法常常是贬义的，用来轻蔑地形容那种想法光怪陆离的小说，表示“写得像老式的罗曼史小说（romance）一样”；这个含义也是“romanesque”一词首先出现在1694年《法语学术词典》中的含义。[注]最晚至18世纪30年代，德语刊物中也出现了“浪漫的”（romantisch）这个词。[注]

整个18世纪的进程中，“浪漫”逐渐演化成它如今的意思。一个较早的迹象出自英国桂冠诗人托马斯·沃顿1774年的一篇论文，题为“欧洲浪漫小说的起源”。文中，他把传统的古典文学与他所谓的“浪漫”文学区分开来。举例来说，他把但丁的《神曲》称为“一部完美结合了古典的想象与浪漫的想象的作品”。[注]不过，沃顿仅仅把这一术语用于描述和

年代划分。第一场明确的、真正称得上“浪漫”的事业发生在19世纪之初的德国。冲在最前面的是施莱格尔兄弟——弗里德里希·施莱格尔和奥古斯特·威廉·施莱格尔。创于1789年的刊物《雅典娜神殿》（*Athenaeum*）是二人的喉舌；德国浪漫主义的一首诗歌杰作也是在这本刊物上首次发表的。这首诗题为“夜之赞歌”（*Hymns to the Night*），署名“诺瓦利斯”，是萨克森贵族弗里德里希·冯·哈登柏格的笔名。

这些创作正好处于德国哲学和文学快速传播的时期。18世纪70年代，德国发生的狂飙突进运动（Sturm und Drang）是初创时期的浪漫主义，如果说这场运动是从英格兰作家、尤其是莎士比亚那里得到的启发，那么德国在19世纪初又回敬了英国：英国出现了众多热衷传播德国文化的文人，包括沃尔特·司各特[注]（18世纪90年代，他自认是一个“德国狂”）、亨利·克拉博·罗宾逊[注]与塞缪尔·泰勒·柯勒律治[注]。[注]而德·斯戴尔夫人所著的《论德国》（*De l’ Allemagne*）产生了更为重要的传播效应。这不仅仅是因为此书是用受教育的人的通用语言（即法语）写成的；1813年，《论德国》在伦敦用法语首次出版，立即被翻译成了英语。[注]书中，德·斯戴尔夫人比较了法国和德国的文学。其中前者是“所有文学中最古典的（classical）”，从而也是最精英的[注]，而德国文学是“浪漫主义的”，面向大众的，从而渗透了广阔的欧洲社会，从莱茵河到巴尔干都大受欢迎。[注]此时，浪漫主义已经有了丰富的含义，很快传遍欧洲。1817年，俄语中“浪漫的”（romantiki）被传统卫道士们斥为“文学的分裂派，把自己的身体和灵魂都托付给了可鄙的浪漫主义缪斯”。[注]第一个自认为“浪漫”的法国学者似乎是司汤达。在1818年给一位朋友的信中，他写道：“我是一个激烈的浪漫主义者，也就是说我支持莎士比亚，反对拉辛[注]，支持拜伦勋爵，反对布瓦洛[注]。”[注]同一年，波兰诗人卡西米尔·布罗津斯基写了一篇对比古典主义和浪漫主义的论文。此时，在欧洲的另一端——西班牙，同一种对比也出现在一些刊物中。一样是在1818年，歌德谈及意大利时写道：“公众分成了两派，互相之间剑拔弩张。我们德国人把‘浪漫’的形容词用得很温和，但

是在意大利米兰，浪漫主义和古典主义意味着两个无法调和的派别。”1823年，葡萄牙诗人也讲过“我们浪漫主义者”。[注]这些是一部分最早论述浪漫主义的学者。

并非所有人都确知“浪漫主义”是什么意思。彼得·安德烈耶维奇·维亚泽姆斯基公爵虽然是俄国最先锋的浪漫主义者，但他在1824年坦白说：“浪漫主义就像一个幽灵。很多人相信它存在，但是它有什么抓得住的特质呢？怎么定义它呢？”[注]浪漫主义不是一种风格。罗马风格、哥特风格、文艺复兴风格、巴洛克风格、洛可可风格，这些都有形式上明晰的界定，但是浪漫主义从未发展出类似的界定。[注]尤其在建筑领域，几乎所有能想到的风格都被尝试过了：新哥特、新古典、新文艺复兴、新埃及风格、新巴洛克——“新”的任何东西。实际上，德国建筑师海因里希·胡伯舒在1828年还出版了一本小册子，问了一个可悲的问题：我们应该造什么风格的建筑？[注]浪漫主义者的风格多样性充分体现于他们的差异之中，比如卡斯帕·大卫·弗里德里希和欧仁·德拉克洛瓦的画之间的差异，诺瓦利斯和华兹华斯的诗之间的差异，或者瓦格纳和威尔第（这两个人正好是同辈人，出生在同一年）的音乐之间的差异[注]。法国首位浪漫主义史学家F·R·德·托兰，把他的领域定义为“那些正好定义不了的东西”。波德莱尔则写道：“浪漫主义恰恰无关于话题的选择，也无涉于真实，而在于一种感受的方式。”[注]

类似的模棱两可的说法还有很多，这不应该让我们就此放弃探索，绝望地耸耸肩了事。我们需要的是，毅然地沿着浪漫主义者为自己选择的道路，进入浪漫主义者的世界，无论这个世界是怎样的海市蜃楼，坐落在怎样的流沙之上。浪漫主义的本质令其定义、解释和分析很难落实。只有借助声音与形象、梦境与幻境，才能打开“理解的大门”（这种有感召力的语言正是浪漫主义者钟爱的）。使用语言的同时也应意识到语言的界限，正如英国诗人丁尼生在《悼念集》中所写的：

把心中哀伤用文字表出——

我有时认为这近乎罪愆；

因为文字也宛若大自然，

对内里的灵魂半遮半露。注 注

正是这个“内里的灵魂”构成了浪漫主义的核心关切。在17世纪和18世纪，科学革命和启蒙运动把人们的注意力从人类内心的黑暗中移开，让人们走出了对于上帝的畏惧，来到外部世界的阳光下。以神为本的世界变为以人为本的世界，人们的普遍关切从“入土以后”（德语中叫作Jenseitigkeit，即彼岸），转为在这个世界中做到尽善尽美（Diesseitigkeit，即此岸）。此时，人们意识到“人类研究的合适对象是人本身”（亚历山大·蒲柏语）。自然科学的发现证明，世界是可以探究的，可以理解的，可以掌控的，而且还是可以改善的。

这一世俗的社会改良论受到时代大潮的推波助澜，一切陈腐的学识与文化都被冲刷干净。但就在这时，潮流逆转了。在人类活动的很多领域，变革的步伐已经如此之快，以至于越来越多的人都心怀忐忑。更令人不安的是，很多理性主义者踌躇满志，认为进步的速度将不断加快，最终一切旧宗教、旧文化、旧社会的成就都会被一扫而空。随着一个又一个统治者接纳了启蒙的事业，看样子这些高歌猛进的野蛮人不仅出现在了体制内，而且完全控制了体制。勇敢的新世界并不能让所有人满意。在伏尔泰讽刺愚昧与偏见时，很多人跟着嘲笑，很多人也得益于剔除迷信后的宗教。但是，在伏尔泰给了一碗启蒙稀粥之后，很多人渴望更能果腹的食粮。他们不愿回到旧的制度与价值中，并且寻找替代物；旧观念被推翻之后，留下了一片信仰真空。这就是浪漫主义者希望去填补的。

这样，浪漫主义为感性文化与理性文化之间无休止的争讼揭开了新的篇章。在巴洛克时代（17世纪初到18世纪上半叶），感性文化一直处

于上风，后来因为笛卡尔的理性主义和法国古典主义兴起，理性文化占得先机。[注]巴洛克风格与浪漫主义之间的亲缘关系，在视觉艺术中体现得尤其明显，类似于鲁本斯[注]和德拉克洛瓦的相似性。理性和感性两个文化模式之间的关系是辩证的、彼此回应的，不是简单的周期性的你进我退。浪漫主义者不是单纯地重提先辈的观点；他们掀起了一场文化的革命，其激进程度和社会效应毫不输给同时代的法国革命、美国革命和工业革命。他们推翻了自然法的观念，并且把关注重点从艺术作品转到艺术家。这样，他们撕毁了过去艺术的规则手册，和雅各宾派摧毁旧社会制度一样彻底。德国哲学家恩斯特·特洛伊奇说："浪漫主义同样是一场革命，一场真正的、彻底的革命，一场同时反对资产阶级情调和普遍平等主义伦理的革命；总而言之，这场革命反对在西欧盛行的算术化、机械化的科学精神，反对混淆功利与道德的自然法，反对将人性过度抽象为普世与平等。"[注]

黑格尔真正把握了这场革命的精髓，他把浪漫主义简洁而贴切地定义为"绝对的向内性"（absolute inwardness）。对此我们在下文中还会具体讨论。我们也可以说浪漫主义的先知是让-雅克·卢梭；在18世纪所有思想家中，卢梭没有什么一以贯之的思想，但却是最有影响力的。英国传记作家里顿·斯特拉奇在1917年曾切中肯綮地评价过卢梭的特质："在18世纪那些思维敏捷、意志强大、作风凌厉的人群中，卢梭是属于另一个世界的；这个世界的特质是：怀疑、犹豫、自我意识、神秘的忧郁、私密的内心喜悦、在大自然的孤独中长久的思索、在心的孤独中无限的自省。"[注]雪莱把哲学家都鄙夷地视作"纯粹的理性人"，却把卢梭当作"一个伟大的诗人"。[注]

本书并不试图为浪漫主义书写一部通史。罗列那些可以归类为"浪漫主义者"的艺术家，将会产生一部比这本书厚得多的大部头。本书中，我将力图辨明浪漫主义革命最显著的特征，并且用实例说话。启蒙时期的观点认为，把人类所有的知识收集出版会推动人性的完善，而之

后的浪漫主义者觉得，他们比启蒙主义者更懂得人性。

---

1. 约瑟夫·马洛德·威廉·透纳（1775——1851），著名英国画家。——译者注
2. 约书亚·雷诺兹爵士（1723——1792），英国画家，英国皇家艺术研究院的创始人。——译者注
3. 约瑟夫·海顿（1732——1809），奥地利著名作曲家，被誉为“交响乐之父”与“弦乐四重奏之父”。——译者注
4. 约瑟夫·沃顿（1722——1800），英国文学批评家。——译者注
5. 威廉·海因里希·瓦肯罗德（1773——1798）与路德维希·蒂克（1773——1853）都是德国浪漫文学的代表人物。本书会多次提到他们。——译者注
6. 当时卢梭意识到，人类本性是善良的，而科学导致了人的道德退化。本书第一章中会有具体的解释。——译者注
7. 塞缪尔·佩皮斯(1633——1703)，英国作家和政治家。——译者注
8. 沃尔特·司各特（1771——1832），英国小说家。——译者注
9. 亨利·克拉博·罗宾逊（1775——1867），英国律师、作家。——译者注
10. 塞缪尔·泰勒·柯勒律治（1772——1834），著名英国诗人、文学评论家，湖畔派诗人的一员。——译者注
11. 艺术上的新古典主义追求端庄、理性、严谨，排斥艺术家的主观感情，在理念上接近启蒙精神，和浪漫主义是对立的。这一对立在全书中非常重要，望读者牢记。——译者注
12. 让·拉辛（1639——1699），法国剧作家。——译者注
13. 尼古拉·布瓦洛（1636——1711），法国诗人、文学批评家。——译者注
14. 以上作者列举的艺术家都是浪漫主义的代表人物，在下文中都会讲到。——译者注
15. 译文引自“中国诗歌库”网，丁尼生《悼念集》第5首，飞白译。http://www.shigeku.org/xlib/lingshidao/yishi/tennyson.htm。2016年10月20日检索。——译者注
16. 彼得·保罗·鲁本斯（1577——1640），佛兰德地区著名画家，巴洛克时代艺术的代表人物。——译者注
17. Joachim Whaley, “The German Lands Before 1815,” in Mary Fulbrook (ed.), German History Since 1800 (London, 1997), p. 15.
18. “Des tendances de l’art musical à l’époque actuelle, et de l’avenir,” Revue et gazette musicale de Paris, VI, 17, April 28, 1839, p. 129.

19. Quoted in David Blayney Brown, Romanticism (London, 2001), p. 63.

20. Reprinted in his Collected Essays in the History of Ideas (Baltimore, 1948), pp. 228-53.

21. Ibid., p. 252.

22. Marilyn Butler, Romantics, Rebels and Reactionaries: English Literature and Its Background 1760-1830 (Oxford, 1981), p. 1.

23. Michel Florisoone, “Romantisme et néo-classicisme,”Histoire de l’Art, vol. III, ed. Jean Babelon(Paris, 1965), p. 867; Kenneth Clark, The Romantic Rebellion: Romantic Versus Classical Art (London, 1973), p. 19; Maurice Cranston, The Romantic Movement (Oxford, 1994), p. 1; Rüdiger Safranski, Romantik: Eine deutsche Affäre (Munich, 2007), p. 11; Maurice Bowra, The Romantic Imagination (Oxford, 1961), p. 271; Hans-Joachim Schoeps, Deutsche Geistesgeschichte der Neuzeit, vol. 3: Von der Aufklärung zur Romantik (Mainz, 1978), p. 267.

24. Hans Eichner, “Romantic” and Its Cognates: The European History of a Word (Toronto, 1972), p. 501.

25. Oxford English Dictionary.

26. 这个词在法语字典中的历史，最佳的记录是由芝加哥大学的ARTFL项目提供的线上资料。参见 http://artfl-project.uchicago.edu/node/17.

27. Eckart Klessmann, Die deutsche Romantik (Cologne, 1981), p. 10.

28. René Wellek, “The Concept of ‘Romanticism’ in Literary History, I: The Term ‘Romantic’ and Its Derivatives,”Comparative Literature I, I, pp. 3-4.

29. John R. Davis, The Victorians and Germany (Oxford, 2007), pp. 47, 59-62.

30. Wellek, “The Concept of ‘Romanticism’ in Literary History,” p. 8.

31. Germaine de Staël, De l’Allemagne, 2 vols.（Paris, 1968）, vol. I, pp. 211-24.

32. Sigrid McLaughlin, “Russia: Romaničeskij-romantičeskij-romantizm,” in Eichner, “Romantic” and Its Cognates, p. 423.

33. Wellek, “The Concept of ‘Romanticism’ in Literary History,” p. 10.

34. Ibid., p. 12. 歌德的话引自Olga Ragusa, “Italy: Romantico, romanticismo,” in Eichner, “Romantic” and Its Cognates, p. 293. 关于“浪漫主义”一词的传播，该书中也有一个非常有教益的年表，见 ibid., pp. 501-12.

35. Quoted in McLaughlin, “Russia: Romaničeskij-romantičeskij-romantizm,” p. 418.

36. Eckart Klessmann, Die deutsche Romantik, p. 7.

37. David Watkin and Tilman Mellinghoff, German Architecture and the Classical Ideal 1740-1840 (London, 1987), p. 178.

38. Blayney Brown, Romanticism, p. 8.

39. Christopher Ricks (ed.), Tennyson: A Selected Edition (London, 1969), p. 348.

40. 我在另一本书里也讨论过这个问题，见 The Pursuit of Glory: Europe 1648-1815 (London, 2007), ch. 10.

41. Otto Gierke, Natural Law and the Theory of Society, 1500 to 1800; with a Lecture on the Ideas of Natural Law and Humanity, by Ernst Troeltsch, trans. with an introduction by Ernest Barker (Cambridge, 1934), p. 203.

42. Lytton Strachey, “The Rousseau Affair,” in his collected essays Books and Characters, French and English (London, 1922), p. 174.

43. P. M. S. Dawson, The Unacknowledged Legislator: Shelley and Politics (Oxford, 1980), pp. 263, 269.

第一章
理性时代的危机

去万塞讷路上的卢梭

在1751年6月28日的巴黎，由让-勒朗·达朗贝尔和德尼·狄德罗编撰的《百科全书》（*Encyclopédie*）的第一卷正式发行。这部作品有一个更具体的名字《科学、艺术和手工艺分类字典》，但“百科全书”的名称更为常用。最初，编辑们只是想翻译伊弗雷姆·钱伯斯于1728年编著的《百科辞典》（*Cyclopaedia*）；然而《百科全书》很快便不仅仅是一本译作，而是变成了拥有10卷内容的编纂项目，并且这个篇幅一直在增加。在1780年这部作品完成时，共有两卷索引，正式内容有35卷，共计超过两千万字。它不仅是一个参考的工具，还承载着推动现代化的使命。一旦人们汇总知识，并定义其中最为基本的原理，那么人类未来的发展道路将变得更加明朗。在编撰这部作品的过程中，每时每刻都需要一双批判的眼睛，去审视已经存在的制度、风俗和价值观。就像狄德罗在序言里写的那样：“每一个细节都要经过检查，辩证，研究，杜绝特例与个人感情……我们要用完全客观的态度查看一切自古就有的事物，推翻那些阻挡理性的障碍，把自由还给人文与自然科学，自由在此间弥足珍贵。”[注]虽然当时的书籍审查机构目光敏锐，编书不得不小心谨慎，但是狄德罗批判“过时的不健全理性”（ancient puerilities）的矛头首先就指向了天主教会。

《百科全书》带来的冲击立竿见影，而且经久不息。它立即成了全

欧洲的畅销书，截至1789年，这本书成套的销量超过了25 000本，超过一半都是在法国以外销售的。[注]任何参与写作的人，自然都出了名。伏尔泰写道：“过去，文人不会被上层社会接纳，现在他们却必不可少了。”[注]来自保守媒体的尖锐反对，还有政治当局不时的迫害，最终酿成大祸，《百科全书》于1759年被教皇和法国国王直接禁绝。这反倒让作者们与支持者们之间更加团结一心了，法语里从而出现了“百科全书派”一词，象征进步知识分子。但是当时他们被迫转入地下，直到狄德罗和达朗贝尔成功在体制内为他们的启蒙计划创造了一席之地。[注]同样在1759年，达朗贝尔在他的论文《哲学的元素》中宣称：“我们的观念中发生了一次最了不起的变革，这一变革的飞快速度预示着一场更大的变革……我们的世纪可以骄傲地自称为‘哲学的世纪’。”[注]

这种胜利的信心来自18世纪中期出版的大量哲学著作，《百科全书》只是其中的一个，另外还有孟德斯鸠于1748年出版的《论法的精神》，布封在1749年出版的《自然史》第一卷，同在1749年，孔狄亚克出版了《论体系》，伏尔泰于1751年出版了《路易十四时代》。时代大潮似乎不可阻挡地向他们期望的方向前进。但就在此时，一个逆潮流而动的人出现了，激起了强劲的水花。这个人就是让-雅克·卢梭。

1749年，卢梭前往靠近巴黎的万塞讷，探望正在那里坐牢的朋友狄德罗。路上，卢梭突然转变了信念。当时他付不起马车钱，就走路去，一路上边走边读《法国信使》（*Mercure de France*）打发时间。他被杂志里一则广告吸引住了，那是第戎学院举办的一场有奖征文比赛。征文的话题是：“科学和艺术的进步到底是腐蚀了道德，还是促进了道德？”在1782年他死后才出版的《忏悔录》中，卢梭回忆说：“在我读到这个的那一刻，我看到了另一个宇宙，变成了另一个人。”[注]在另一处他透露了更多的细节，他的反应非常极端：“我当时晕头转向，眼冒金星……脑袋晕乎乎的，像喝醉了一般。”他一屁股坐在地上，接下来一个小时都六神无主，等到他抽抽搭搭地回过神来，发现自己的外套都被

泪水打湿了。[注]

卢梭之所以灵感喷涌，是因为他意识到第戎学院的问题并非说说而已。卢梭整理了他的才思，把他顿悟的所得写成了《论科学与艺术的道德影响》。这篇文章获得了征文大奖，并且在次年出版。卢梭带着转变信念之后的狂热宣布：人们的期望都是错的，文明开化的过程通向的终点不是解放，而是奴役；文明用“花束掩盖了拖累我们的枷锁”，而“艺术与科学进步了多少，我们的心智就退化了多少”。根据卢梭的观察，每个种类的自然科学都源自一种恶：天文学源于迷信，数学源于贪婪算计，机械源于野心，物理学源于愚蠢的好奇。甚至绘画也不是什么良师益友，因为绘画辅助了一些伤害道德的言论的传播，尤其是霍布斯和斯宾诺莎的小册子。在论辩的最后，卢梭预言，人最终会彻底地疏离于现代世界，以至于他们将祈求上帝让他们回到从前“无知、天真、贫瘠的状态，只给他们留下那些令人快乐、值得珍重的东西。”[注]

卢梭带着复仇的心理，把启蒙运动的计划完全颠倒了过来。他千方百计地和之前的朋友划清界限，完全把谨慎待人之事丢在一边。他控诉他的旧友，认为当他们寻求将“民众中的神圣事物贬为世俗、彻底摧毁”的时候，颠覆了效忠关系与宗教中的传统价值。启蒙哲学家们花了很长时间才反应过来卢梭的背叛是多么的彻底。他们宁愿把他的《论科学与艺术》[注]所表达的看成一个道德悖论，而非卢梭的新信仰。[注]启蒙哲学家们踌躇满志，坚信历史是站在他们一边的，对卢梭先是困惑，继之以不耐烦，最后则报以敌视。即使是狄德罗和伏尔泰也痛恨卢梭。虽然他们可以把卢梭当作疯子不予重视，伏尔泰也正是这么做的，但是他们没法逃避这样一个事实：卢梭的反现代观念确实引发了很多读者的共鸣。而且卢梭因为单打独斗，不属于任何组织，所以更加危险。1752年，卢梭高调拒绝了一份王室提供的年金，更证明了他的刚正不阿是实至名归的。[注]他反对启蒙运动，这使他比启蒙者们更为激进。

卢梭的恋人：从模仿的美学到表达的美学

1761年，卢梭发表了一部书信体小说——此时即使是最迟钝的启蒙哲学家，也该清醒意识到他们面临的威胁了。小说第一版的题目是“居住在阿尔卑斯山脚下小镇里两位情人间的书信集”，但很快就以“朱莉，或名新爱洛漪丝”（*Julie, or The New Héloïse*）的题目称名于世。伏尔泰的反应是，他宁死也不肯看这本“愚蠢、小资、无聊、不检点”的书，这本书根本不值得分享给欧洲的大众读者。㊟但到18世纪末，这本书再版了70多次，成了该世纪最畅销的书。有时候印刷厂印书的速度赶不上公众买书的速度，巴黎的大书店转而开辟了租书业务，把《新爱洛漪丝》按日、甚至按小时出租。㊟卢梭已经火了，《新爱洛漪丝》让他成了一个宗教领袖。粉丝的邮件如海水一般涌来，不仅数量多，每封邮件的体量也很大，卢梭都一一小心保存。有一个名叫让-路易·勒柯安特的骑兵长官，他来信中的情感宣泄很典型。他的信是用一句带歉意的感叹开头的：“又是一个你素昧平生的人的来信！”不过，他还是继续往下说：他有一肚子话，必须克服愧意，来打搅他敬爱的哲学家。他说，同样是讲道德，卢梭的书比布道有效多了，书还向人展示了如何获得俗世的幸福。㊟

在《新爱洛漪丝》中，卢梭装作只是偶然遇到了一批信件，充任了它们的编辑。这样，卢梭试图让小说带上一种私密性，就像如今好一点的肥皂剧那样。但卢梭只能用书面形式表现，他的成功反射出他杰出的文学技巧。他需要同时扮作几个不同的人物：朱莉，历尽艰辛，最终走向毁灭的女主人公；她的情人，善解人意的圣普乐；爱德华·博姆斯通，一个富有而热心的贵族；沃尔玛，一个贵族运动员；等等。很多给卢梭写信的人把这些事当真了，他们认为卢梭描写的事情都是真实发生过的，还写信来问小说后续发生的事情。波利尼亚克伯爵夫人的例子并非个案，她写了一封信表达她对朱莉之死的愤怒之情：“我都不敢向你

讲它对我的影响。我的心都碎成渣了。朱莉不是默默无闻地死去的，我觉得我就是她的妹妹，她的克莱尔。我被这本书死死攥住了，要是我不把它放远点，我就得忧郁成疾，就像那些为这个善良的女人送终的人们一样。”[注]

这不是18世纪的读者第一次打开泪水的闸门了。比如在18世纪40年代，塞缪尔·理查森[注]的伤感小说也引起了类似的响应。产生这种超凡的情感张力的，是书中的自传成分。根据卢梭自己的观点：

> 我之所以受到女性的青睐，是因为她们相信我写的是自己的故事，我自己就是小说的男主人公。她们的这一信念如此坚定，以至于波利尼亚克伯爵夫人甚至拜托维尔德林夫人求我要朱莉的画像。每个人都深信，若非一个人的亲身感触，绝不可能写得如此真切；不拿自己的真心当模板，如何写爱人分离。说到这个，她们是对的，我写这本小说的时候一直在激情燃烧的状态中。[注]

这段话来自卢梭的《忏悔录》。此书一开篇，就郑重宣告个性的首要性：“我正在从事一项前无先例而且今后也不会有人仿效的事业。我要把一个人的本来面目真真实实地展示在我的同胞面前；我要展示的这个人，就是我。只有我才能这样做。我深知我的内心，我也了解别人。我生来就不像我所见过的任何一个人；我敢断言，我与世上的任何一个人都迥然不同；虽说我不比别人好，但至少我与他们完全两样。”[注][注]

这宣告的是一场不折不扣的革命：作者，而非作品，被置于美学活动的中心。被卢梭颠覆的美学模仿说，其提出者最早至少可以上溯到柏拉图。在《理想国》第十卷苏格拉底与格劳孔的对话中，柏拉图借苏格拉底之口表述了模仿说。他用日常物件举例，比如床：“我们设有三种床，一种是自然的床，我认为大概得说它是神造的……其次一种是木匠造的床……再一种是画家画的床。神、木匠、画家，是这三者造这三种

床。”[注]所以画家、诗人或者其他艺术家，和理念上的床隔了两层，也就是与真理隔了两层。柏拉图还用了另一个比喻帮助人们理解艺术家的所为，他说艺术家是一种随身带着镜子的人，所以他们能模仿外部世界和其中所有的物体。[注]

后世的理论家可能不赞同柏拉图对艺术和艺术家的鄙薄之意，但是他们继承了“模仿”这一核心概念。启蒙时代，这一思想主流的代表人物是杜博神父，伏尔泰在《路易十四时代》中把他赞誉为“一个有伟大判断力的人”。[注]杜博神父的《诗与画的批判反思》在1719年首次出版，到该世纪50年代仍在重印。他说：“绘画模仿自然的特质与颜色，同理，音乐模仿人的声音、腔调、叹息和转音，还有大自然表露自己的感受与激情的声音。”[注]当然，模仿不代表简单照抄，也不代表一个特定物体的机械复制。模仿意味着趁自然在最美的状态时，寻找其中最好的元素，然后用绘画、雕塑、诗歌、音乐或者别的什么来复制。选择自然中美的元素并且组合起来，这样艺术家可以创作出连自然本身都从未发生过的完美景色。这种追求需要佐以希腊、罗马经典的阅读，因为那些作品最好地例示了什么是理想化的美，这也得益于希腊、罗马宜人的气候和精致的文化。所以，温克尔曼[注]在他富有新意的论文《论希腊绘画与雕塑的模仿》中提出了一条著名的律令：“现代人想要成就伟大和超群只有一条路，那就是模仿古人。”[注]

对于温克尔曼这样的新古典主义者来说，像万神殿这样的建筑，还有观景阁的阿波罗（*Apollo Belvedere*）这样的雕塑，它们的辉煌展现出主宰艺术创作的一套法则的存在。而且这些法则是可以传授的，并且应该纳入教学。戏剧创作要遵守时间与地点的同一，而绘画要遵循经典的比例。1769年约瑟夫·雷诺兹爵士[注]也这样说：“我首先建议‘艺术的规则’必须被默认遵守，这些规则是大师在实践中确立的，应该用以规范年轻的学生。范例都经过了漫长的时间检验，应该被看作是完善的，不可撼动的；它们应该是学生们模仿的对象，而非批评的对象。”[注]雷诺

兹爵士在创立不久的伦敦皇家艺术研究院做首次演讲时便提出了以上苛刻的建议。18世纪，人们创立了很多类似的学院；该世纪本身就是艺术学院的世纪。1720年全欧洲只有19所，其中只有4所是真正在运作的；到了1790年，欧洲的艺术学院的总数超过了100所。[注]到了这个时候，有才华的画家的授课中心当属艺术学院，而非画家私人的画室。

在画院这样的环境里，卢梭那种“对强迫的全心厌恶”[注]之情可不会找到归宿。画院中的学究风气当然是压抑的。在维也纳，教授枝叶的画法时，用的不是真的树叶，而是教师用纸裁好粘在一起的树叶，“这是多刺橡树叶的风格”，“这个是圆形芒果树叶子的风格”。[注]值得铭记的是，这种教法在瓦格纳的剧作《纽伦堡的歌唱家》中被戏谑地模仿了一番。剧中，才华横溢的歌手瓦尔特·冯·施托尔金被要求学唱“纸的”旋律，还有“黑墨水”“山楂花”“锋利的草叶”的旋律，“玫瑰”“短命的爱”和“忘却”的调子等种种奇特的模仿。弗里德里希·席勒也在1783年的一封信里说：“学院精神统治的地方，你期望会有热情存在吗？”[注]在所有关于学院的不屑言论中，有两句短小精悍，最值得推荐：“规则就像贞女一样，除非被侵犯了，否则也无关紧要”（约翰·格奥尔格·哈曼[注]），“亚里士多德的三一律就像瘸子的拐杖”（克里斯蒂安·丹尼尔·舒巴特[注]）。[注]舒巴特所说的后一句话，正反驳了雷诺兹爵士演讲中的观点。规则只能束缚人的才华。反对学院权威最惊世骇俗的言论，出自德国画家阿斯穆斯·雅各布·卡斯滕斯之口。当普鲁士教育大臣卡尔·弗里德里希·冯·黑尼茨要求他回到他在柏林画院的教职时，身在罗马的卡斯滕斯回话说：

> 我属于人性（humanity），不属于柏林画院。只有人的灵性，才有权要求我把我的感知发展到最高的高度。我将全力以赴，用我的作品向世界证明自己。所以我不慕荣利，但求清贫、不稳定的未来，可能还有漂泊无助、病痛缠身的暮年，以此履行我对于人性的使命、对于艺术的天职。我的能力是上帝托付给我的。我必须做一

个忠实的仆从，当祂说，“历数你作为仆从的所为”，我将不必回答：“主啊，您托付给我的才华都被埋葬在柏林了。”㊟

卡斯滕斯死于三年之后，终老于罗马。从风格上说，他的画属于新古典主义；他被描述为“成熟古典主义最富代表性的德国画家”。㊟然而他也是一个激进的个人主义者，激烈反对学院精神。十五岁父母双亡，那年他放弃了成为著名画家约翰·海因里希·蒂施拜因（卡塞尔的宫廷画师）的学徒的机会，因为他不能忍受学画的同时还要做仆人，在师傅安坐在马车里面时，自己还得在车头站着。他后来不得已成了一个制桶学徒。㊟在另一封给冯·黑尼茨的信中，他写道：“每当天降英才（这很少发生），而且若他想排除万难，寻找光明，他就理应得到支持。一位君主会因为支持天才而得到后世的赞誉，其荣耀丝毫不亚于赢得一场战役或者征服一个省邦。”㊟卡斯滕斯的评论表明，用对待画院的态度来区别新古典主义和浪漫主义是不可行的，反对学院并非意味着浪漫主义。在各个思潮中，有像雷诺兹这样的学院派，安逸地待在体制的怀抱中，也必有像卡斯滕斯和福塞利（后面将会讲到）这样的独行侠。㊟很多启蒙思想家即使支持模仿的美学，也会怀疑学院的价值。狄德罗认为学院使创造力僵化，伏尔泰认为：“不论在何种形式中，能称为学院作品的都不会是天才的作品。”㊟

革命性并不是对学院的反对，甚至不是对规则的反对，而是对崇尚模仿“美丽的大自然”的古典美学的反对。卢梭在《新爱洛漪丝》和《忏悔录》中都表明，真正激进的，是背离以艺术品为中心的“模仿的美学”，走向以艺术家为中心的“表达的美学”。“我写忏悔录的真正目的是表现我在所有生活状况下的内心想法。我许诺要讲述的是我灵魂的历史。这样的写作不需要其他的记忆；我只需要进入我自己的内心，这就足够了；我也一直是这么做的。”㊟这说出了浪漫主义革命的精髓：从此，艺术创作成了“从内而外”的。在黑格尔的简练定义中，浪漫主义是“绝对的内向性”。黑格尔进一步解释说，浪漫主义把“本来各司其职

的诸神熔于一个纯粹的、无限的自我认知之中。自我成为一个内在的万神殿，但其中所有的神都被夺去了神位，被主体性的火焰烧毁了。艺术中灵活的多神观如今被唯一的神取代，唯一的精神、唯一绝对独立的存在，它的觉知和意志也是绝对的，在其自身中获得自由与统一”。[注]艺术家不再随身带一面镜子，反照自然。创作过程的一个更好的比喻是灯，光亮发自内心。[注]

自然与自然的法则

亚历山大·蒲柏于1730年写的关于一位自然科学家的诗经常被引用：

> 自然和自然律在黑暗中潜藏，
>
> 上帝说：“要有牛顿！”于是就有了光。

这句诗精炼概括了启蒙运动对牛顿的看法，他的贡献在众多科学家中是最伟大的。他推翻了古希腊“天上和地上是全然不同的两个世界”的认识，证明天和地都遵循同样一套不变的运动法则；牛顿开辟了用机械运动解释天地运行的道路。在牛顿之后的宇宙中，上帝应该还是有一席之地的：他为宇宙上紧了发条，是宇宙运行机制的创造者，宇宙按此法则自动运转。伏尔泰认为：“牛顿是历史上最伟大的人——是最伟大的，古代的知识巨人站在他身边，也只是玩玻璃球的小孩而已。”[注]牛顿是一位虔诚的基督徒，他的作品涉及广泛的哲学话题，花了大量时间探索《启示录》中的秘密。但是这都无济于事了，在启蒙哲学家看来，牛顿力学是对宗教和启示的致命一击。他完成了由另一位英国智者弗朗西斯·培根开创的事业。至此，一切都弄清楚了：科学知识是唯一真实

的知识形式；这也就是说，知识必须建立在结合了经验主义和数学方法的基础上，任何不能通过科学方法验证的都根本不是知识。注另外，科学开启了控制自然、无止境进步的道路。正如本杰明·富兰克林注在给约瑟夫·普里斯特利注的信中所说："真正科学的进步如此之快，我有时后悔自己出生得太早了。我想象不到科学在一千年后能将人类提升到怎样的高度。"注

但是，启蒙之光虽然给人光明，却不给人温暖，虽然驱走黑暗，却不能照彻人心——卢梭不是唯一一个发现这一点的人。据说伏尔泰曾评论道："我就像山间的溪流，清澈、激奋，却不深邃。"注随着18世纪的推进，越来越多的知识分子反对独尊理性。科学可以解释所有的事，但是无法理解所有的事——这一对科学根本性的控告，被用多种方式演绎。一个宇宙，若是上帝被夺去了"第一钟表匠"的位置，那将是一个冷酷的宇宙。歌德的朋友、狂飙突进运动圈子的成员约翰·海因里希·默克曾写道：

> 如今我们有自由公开表达符合理性的信仰。他们已经从宗教中剔除了所有感性的成分，所有有滋味的元素。他们把宗教大卸八块，削减到没有光鲜色彩的骨架……现在它被装进罐子里，不再有人愿意品尝。注

哈曼说得更直接："上帝是一位诗人，不是一个数学家……这备受称赞的理性，普遍适用、确凿无疑、唯我独尊，只不过是一个被思考的客体（ens rationis）、草填的干尸罢了，哪里有什么神性？"注海因里希·冯·克莱斯特注讥讽牛顿说，牛顿看女孩的心只能看到其中的腔室，看女孩的胸脯看到的也只是一条几何弧线。注奥古斯特·威廉·施莱格尔（施莱格尔兄弟中的兄长）认为，启蒙运动的局限最能体现在数学家的一句问话里："一首诗能证明什么？"注在《浮士德》序篇中，歌德借梅

菲斯特之口，在天堂向上帝这样说：

那个地上的小神仍然坚持他的老做派，

这真是荒唐始终，一如他的少年时代。

如果您当初没为他投下天堂的一线光，

他说不定还会有所改良。

他把那道光叫作理性，

但那只令他比野兽更具野性。[注]

当然，不仅仅是德国人在寻找理性主义的不足。英国的浪漫主义诗人用同等的雄辩表达了他们的不满。1800年，威廉·华兹华斯在《〈抒情歌谣集〉序言》中写道："科学家追求真理，仿佛是一个遥远的不知名的慈善家；他在孤独寂寞中珍惜真理，爱护真理。诗人唱的歌全人类都跟他合唱，他在真理面前感觉高兴，仿佛真理是我们看得见的朋友，是我们时刻不离的伴侣。"[注]威廉·布莱克讲得更为简练，他关于拉奥孔群像写过一些讽刺小诗，其中一首说："艺术是生命之树。科学是死亡之树。"[注]

在叙事长诗《弥尔顿》中，威廉·布莱克给出了一段更长的控诉：

要否定的是一个幽灵，是人的理性能力：

这只是一副假的身躯，是我不朽灵魂上的壳

一个必须推开、必须消灭的自我

自我反省以净化我的灵魂

在生命之水中浸洗，洗去非人的污秽

我带着自我否定，还有灵感的伟岸

信仰救主，抛开理性的自夸

拥抱灵感，丢弃记忆的敝履

将培根、洛克和牛顿抖落阿尔比翁的衣衫[注]

为他脱去肮脏的衣裳，披上想象的轻纱

针对机械的自然科学最富深思熟虑的批判，可能来自柯勒律治。1797年，在写给一位叫托马斯·普尔的朋友的信中，他说："我认识一些接受理性教育的人……他们对细节的关注很敏锐，但是当他们看到宏伟的事物，却都头脑空洞、无话可说。"[注]四年以后，柯勒律治进一步发展了他的看法，发表了一段不负其盛名的话，值得全段引述：

> 我对艾萨克·牛顿爵士的作品了解得越多，就越发敢于向你表达我自己的想法：我相信500个艾萨克·牛顿爵士的灵魂，才抵得上一个莎士比亚或者弥尔顿。不过，如果上帝乐意给我健康、希望、恒心……我30岁之前就可以完全理解牛顿的所有著作。但目前我必须攻读一下他比较简单的作品——《光学》——就罢手。他简洁而精彩的实验，在我看起来很是愉悦，我也很欣赏他从实验中所做的直接推论。但是，建立在这些推论之上的观点，乃至他的整个理论，是如此的浮于表面，以至于把它们当作是假的也并无不妥（so exceedingly superficial as without impropriety to be deemed false）。牛顿仅仅是一个唯物主义者。在他的体系中，心灵总是被动的，只是一个慵懒地注视着外部世界的看客。[注]

然而，对柯勒律治、布莱克和其他很多浪漫主义者来说，罪魁祸首不是牛顿，而是约翰·洛克。他的情感心理学排除了心智的内生观（innate ideas），从而成了"整个启蒙运动哲学的第一定理"[注]：洛克认为，人生下来时的心智就像"一张白纸，没有任何性格与观念"，纯粹通过经验获得知识——"我们所有的知识都建立在经验的基础上，我们的

心智最终也是产生于经验”。这是对原罪的摒弃，是从以神为本的生命观转向了以人为本的生命观，从神转向了人。这一理论也为无止境的社会形态构建敞开了大门：如果人是感官与环境互动的产物，那么若要改变一个人，只需改变他所在的环境即可。柯勒律治完全不能接受洛克的认识论[注]：人的心智不是被动的，不是“一个慵懒地注视着外部世界的看客”，而是主动的，创造的。在那封给普尔的信中，他在前面引用过的那段之前还提到：“我的观点是这样的：深刻的思想只能从深刻的感悟中获得，全部的真理都是启示的一种。”另一方面，他的朋友华兹华斯则选择把牛顿重塑为一个准浪漫主义者，“他驶过未知的思想之海”。的确，正如理查德·霍姆斯[注]所揭示的，如果心性中有一种恰当的探寻姿态，自然科学也可以为浪漫主义者提供灵感。[注]

柯勒律治还针对经验科学提出了另一个有名的批判。他把洛克称作“小家”（Little-ist）；这是因为，理性主义思想家们钟爱的批判方法是把宏大宇宙瓦解成一小片一小片的，直到剩下一堆无意义的残砖碎瓦。他对普尔如是说：“除了思考这些小碎片，他们不想别的，而且碎片必须小——宇宙对他们来说就是一大团细小的碎片。”[注]柯勒律治解释说，他自己从来没有丢掉过童年时代获得的习惯，用想象力从童话故事里读到知识。这样，“我的心习惯了宽阔广远，而且我并没有把我的想象当作我信仰的标准”。他承认，这样会有弘扬迷信的风险，但他坚称想象比经验更好：“如果不是有感官的佐证，经验主义者是不是会宁愿相信疯狂和荒谬的事情，而不是那些宏大的真理？”

浪漫主义者把感情与“冰冷荒岛上的理性王座”（诺瓦利斯语）[注]对立起来。他们一次又一次强调，需要逃离单调乏味的现实世界，进入自我的内在领域。卡斯帕·大卫·弗里德里希告诫说：“要警惕冰冷现实的表面知识，警惕有罪的理智推论，因为它们会扼杀心灵。而艺术是不可能安居于已死的心中的。”[注]一样的观点，布莱克是这么说的：“只有精神的才是真实的；而所谓的物质，无人知道它的居所，它的存在只是一场

骗局。”[注]在歌德的畅销小说《少年维特之烦恼》中，著名的主人公维特在应对“人的行动和探索的力量非常有限、束缚众多”这一现实时，他惊叹道：“我反求诸己，发现了一个世界！”[注]他发现的是一片热带的土地，远比荒岛的冰壁要炽烈。维特和他的情敌阿尔贝特同时追求绿蒂，阿尔贝特出身望族但性格乏味，曾经一本正经地评说：“一个任由自己的激情左右的人，会失去专注的能力，和疯了、醉了无异。”对此，维特回答说：

> 你们这些理性主义者！激情！疯癫！醉酒！你这副样子，镇定，冷漠无情，你们这些道德君子！你们嘲笑醉酒的人，憎恶非理性者，你们四处张扬，像牧师一样，像法利赛人一样！感谢上帝没把你变成疯子和醉汉。我不止一次喝醉过，我的激情也近似疯癫。不论大醉还是近于癫狂，我都不后悔，因为按照我的理解，一切出类拔萃的人，一切建立过伟大业绩的人和一切做到看似不可能做到的事情的人，总是被人骂作醉汉和疯子。[注] [注]

雪莱更加冷静地表达了类似的思想，他写道：“诗歌不是心智力量主动控制的对象，诗意的产生与重现，同意识、意志没有关系。据说，这就是诗歌和逻辑的不同之处。”[注]

这些针对理性、逻辑、碎片化、唯物主义及其他理念的批评，都是建立在一个与牛顿截然不同的自然观念的基础上的。“自然的物质是有惰性的，只能通过拆解、实验和分析来理解”——这一认识比其他任何观念都更能激怒浪漫主义者。相对地，他们宣告，一切自然物构成了一个单一的、有生命的有机体，一个“普遍的自然或世界的灵魂”（Universal Nature or World Soul）。“世界灵魂”的概念是弗里德里希·威廉·约瑟夫·冯·谢林（1775——1854）的哲学的核心。他的哲学可以简短地用一句回文的句子来总结：“自然是可见的精神；精神是不可见的自然。”（Nature is visible Spirit; Spirit is invisible Nature）通过自学物

理、医学和数学，谢林确信，物质中存在诸多主动力量，这些力量互相对立，维持着物质之中的力量均衡，这显示了“世界（World）的神圣、永远在创造着的原真能量，这种能量不停地产生物质，并促进物质的演化”[注]。这种“超验理想主义”的核心是美学的创造与演化，这为谢林在浪漫主义艺术家中赢得了巨大的影响力，以及广泛的声望。不过，不是所有人都直接受到谢林的第一手影响，他们更乐意接受谢林的追随者们的更加易懂的学说。菲利普·奥托·朗格（1777——1810）就是这样一位作家，他很可能是通过挪威科学家、诗人亨里克·斯蒂芬斯（此人还论述过地球的“内在生命”）间接了解谢林的。[注]朗格是一位勤勤恳恳、匠心独运的画家，他也善于书写自己的想法。1802年，他在写给其兄长丹尼尔的信中说：

> 当我头顶的天空中群星璀璨，当劲风扫过长空，每当广阔的夜色中涛声激昂，每当林梢上朝霞初现，太阳点亮世间；雾气氤氲的山谷，我身下的草叶上闪烁着露珠。每一片叶子，每一片草中都喧嚣着生命，大地是有生命的，在我脚下脉动，万物在拨动着同一根琴弦，自然之魂欢笑着，翩翩飞舞在我周身无法丈量的广阔空间里。这里已经没有了上与下，没有时间，没有开始与结束。我听到、感受到了上帝的呼吸，祂的气息承载着世界，推动着世界，世界里的万物生活、劳作；这里有我们感受的极致——上帝。[注]

同样，透纳和卡斯帕·大卫·弗里德里希用不同的方式“从自然中除去了物质”（罗伯特·罗森布拉姆语），以此揭示它的内在力量与秘密。[注]因此，自然不再是牛顿的实验室，而是“基督的圣经”（弗里德里希语）。[注]和很多浪漫主义者一样，弗里德里希是一位基督教泛神论者。他在评论自己的画作《芦苇中的天鹅》时写道：“神性无处不在，哪怕是在沙粒中；这里，我把神性画在了芦苇里。”[注]华兹华斯的诗中也常常玩味这一主题，正如他在《远足》一诗以下诗行中所写的那样：

孤独的山巅行走着一位牧人，

此形此状，与天地相交通，

他常常将自己的存在紧握。

啊，那书写在天地之间的信诺！

多么美好，光明！牧人早早领悟过

他敬畏那铺展在面前的书卷，

上面讲述着秘密，不朽的生命；

但在山间他感到的是他的虔诚。

自然之书在万事万物之上，

不朽之下，生命生长，

一同延伸的是广袤本身，无穷无尽：

没有什么是渺小的；即使最小的物体，

也是无尽的；正是那里，牧人的灵魂，

是自然的视野。牧人不是相信——而是看到，

这是怎样的奇迹，他的存在从此变得

崇高，包罗万象！[注]

天才崇拜[注]

直接影响到朗格的是路德维希·蒂克的小说《弗兰茨·施特恩巴德的游历》，尤其是主人公的心中呐喊（cri de coeur）：“我想描摹的不是这些树，不是这些山，而是我的灵魂、我的情绪，此时此刻它们正主宰着我。”[注]内在的自我就是一切：如果内心没有光芒闪烁，人将会一事无

成。卡斯帕·大卫·弗里德里希也是一位伟大的自然画家，他说：“画家不能只画他眼前看到的东西，还要画他在内心看到的东西。但是，如果他从内心什么也看不到，那么他也不应该画他眼前看到的东西。否则他的画，将会像诊所的屏风一样，后面只会藏着疾病甚至死亡。”注弗里德里希亲身践行了他所宣扬的观念。1816年他记录说：“已经有一段时间了，我觉得自己一事无成，什么也做不了。内心停止了流动，泉水干涸了，我流空了；外界不再有什么对我说话，我无动于衷，所以我认定我最好还是什么都不做。如果注定不会有什么成果，工作又有何用呢？”注弗里德里希是一个资深的远足客，常常在萨克森州的巨人山（Riesengebirge）中远足，花很多时间在户外，但是当他回到画室，他就会尽可能断绝和外界的联系。他的画室在易北河畔的德累斯顿，当时有一些画描绘他在画室工作，百叶窗是半遮上的，用的是最简单的工具。注他的画家同僚威廉·冯·居格根如此描述他的画室：“弗里德里希的画室近乎徒有四壁……屋里摆着画架、一把椅子和一张桌子，桌子上方挂的一把T形尺算是屋里唯一的装饰了，除此之外没有别的东西；没有人弄得明白这间画室为何如此受世人推崇。甚至本该放在画室里的画具箱、小油瓶和画布，都被丢在了隔壁屋；因为按弗里德里希的观点，所有不相干的外物都会搅乱画家的内心世界——这正是被描绘的对象。”注华兹华斯在《内心视野》一诗中表达了相同的观点：

> 如果思想和爱情都遗弃了我们，从那天起
>
> 让我们断掉与缪斯的所有交易；
>
> 不论要接受或者放弃哪些意义，——
>
> 让思想和爱情伴我们一同栖息——
>
> 心灵中的天堂会将灵感的雨露
>
> 洒给最谦逊的凡夫俗子。

但是，既然艺术家的注意力转向了个人的内心世界，那么画家之间的截然分化就是难免的了。一个画家不论如何善于遵行学院规则，要是他没有神性的灵光，那他画下来的一定了无趣味，也不要提有什么价值了。并不意外，这个时期的天才艺术家开始成为模范；不仅是艺术家群体，整个社会都把他们视为楷模。当然，过去也有公认的天才，但丁、米开朗基罗、莎士比亚，都被当世和后世的人们敬重着。不过，这次不同了——此时，人们开始对天才顶礼膜拜。[注]

关于这一改变，最早、最有影响力的说法是爱德华·杨写于1759年的《对原创性作品的猜想》。爱德华·杨评论说，现代作家需要选择，“他们可以在自由的领域翱翔，或者带着软镣铐，简单地模仿”。杨强调的一点后来成了浪漫主义创作的金科玉律——原创性（originality）。“原创是最美的花朵；模仿之作成长得更快，但是花开得却黯淡。”[注]杨也提出了一个天赋的定义，难以驳倒：“多数时候，我们说的天赋是什么，不用通常的必要手段就能成就大事的能力？一个天赋之不同于一个好的理解力，正如一个魔法师不同于一个好的建筑师；前者用无形的手段立起他的大厦，后者则需要依赖对普通工具的熟练使用。因此，天才一直分享着某种神性。”[注]杨尤其喜欢比较“学问”和“天赋”，前者因为其本身特质而可贵，而天赋：“我们感谢学问，而敬重天赋；学问带来快乐，天赋带来狂喜；学问使人充盈，天赋使人灵光；学问来自人，天赋来自天堂；学问让我们超越卑贱与无知，天赋让我们超越博学和礼数。学问是借来的知识，天赋是内生的知识，是我们自己的。”[注]当然，规则对天才毫无用处，规则“就像拐杖，是瘸子才需要的辅助，却是强者的羁绊。荷马就丢掉了拐杖”。[注]

在杨的出生地英格兰，最开始他的论述并没有什么影响，但在德国却被很快传开，出版两年内就有了两个译本。[注]对于爱德华·杨，没有人比约翰·格奥尔格·哈曼的回应更强烈、更有影响力，哈曼自况为“北方的博士”（Magus of the North）[注]。[注]哈曼于1757年到1758年住在伦

敦，对于英格兰的知识分子圈有直接的了解。正是在伦敦，他经历了激烈的宗教转变，并受到启发形成了一个高度个人化的世界观。他抛弃了整个古典遗产。在哈曼1759年出版的《苏格拉底回忆录》（*Socratic Memorabilia*）中，他问道：是什么让荷马不顾规则，让莎士比亚摒弃规则？他一个词的回答便是“天赋”。另外，天赋的先决条件是原创性、激情与恒心：“激情给你去往抽象和猜想的手、脚与翅膀，为图像和符号赋予灵魂、生命与语言。”[注]

哈曼的“受争议的烟火制造术”（“polemical pyrotechnics”，尼古拉斯·波义耳为哈曼的天赋观起的诨名[注]）太过无法自圆其说、晦涩难明，不能激发一场运动。哈曼的洞见能成为主流，还多亏了他的学生约翰·戈特弗里德·赫尔德，以及赫尔德的朋友歌德。歌德在自传中回忆说，每一个不敢苟同于盛行的时代精神的人都受到哈曼的巨大影响，他们都向哈曼“绝伦的伟大与深刻”（Großheit und Innigkeit）致敬。[注]歌德自己的顿悟发生在1770年的斯特拉斯堡，是由城里的哥特教堂带来的心灵冲击造成的。他在《论德国教堂》一文中表达了他的反应；这篇文章是要献给教堂的主建筑师欧文·冯·施泰因巴赫的，并被收在赫尔德编辑的一本文集中，于1773年出版。文中，歌德着重否定了任何认为美感可以习得的观点，他认为不论是去学校学习、采纳某些原则或是遵循某些规范，对于寻找美来说都无济于事：种种这些都是束缚着洞察力和能量的锁链。在文章最重要的段落里，歌德定义了他心目中的替代选择：“唯一的真正艺术是个性的艺术。如果影响来自深藏于内心的和谐、独立的感情，来自因为自身而独特的、忽视一切外物的感情，那么由此产生的艺术将会是完整而鲜活的，不论这个心灵是蛮荒、不开化的，还是文雅、敏感的。”[注]未经规训、自然而然的原真性就是一切：“对于一位天才来说，原则比榜样还要有害。”[注]

歌德在发展他的新美学时深受卢梭影响。1779年，卢梭死后的第二年，歌德前去瞻仰了卢梭的故地，瑞士比尔湖上的圣皮埃尔岛。这是卢

梭当年被逐出日内瓦之后避难的地方。在卢梭曾居住的卧室墙上，歌德写下了自己的名字。他还借机探访了一些被用作《新爱洛漪丝》里的场景的地方；每到一处，都难掩激动，涕泪纵横。卢梭死后，1782年《忏悔录》出版，歌德从母亲那里得到一本，那是一套装帧奢华的新版卢梭集中的一本。歌德激动地说：“即使我只翻看了几页，就发现里面星光闪耀；想想看，这样的文字有好多卷！我真是如临天堂！一个伟人对全人类来说是多大的福佑啊！”[注]在卢梭1768年出版的《音乐词典》的“天赋”词条中，歌德可能会找到这样的情感流露：

> 年轻的艺术家呵，不要找寻天赋的含义。如果你受天赋的启发，那么这天赋一定是从你内心油然而生的；要是你缺乏天赋，那么你永远无从熟知它。一位音乐家的天赋，让他的艺术拥有整个宇宙。他用声音描绘每一片星空，他甚至让寂静说话；他用感伤表达观点，用声音的抑扬表达感伤；他表达依赖的激情来自他的心底。观感的沉溺通过他的才华获得了新鲜的魅力；他为话语添上忧伤之色，催人泪下；他一直在燃烧自己，却从不获取。[注]

诚然，卢梭对于德国知识分子的冲击是巨大的，远大过他在法国知识界的影响。直到1789年，卢梭的政治著作才在法国得到承认。约翰·海因里希·坎培有一个卢梭胸像，上面刻着“我的圣人！”；赫尔德的未婚妻卡罗琳·弗拉施兰为了阅读“这个圣人与先知”的书，专程学了法语；赫尔德本人还曾呼唤说：“来吧，卢梭，导引我的前路！”；弗里德里希·麦克西米连·克林格相信“卢梭为世人带来了一本新的《启示录》”。卢梭在德国的崇拜者，不可胜计。甚至康德也曾承认，卢梭曾经修正了他。[注]

艺术与艺术家独享的殿堂

天才崇拜成了现代文化大观之中不变的风景；重要的是，这改变了以创造为业的艺术家的地位。到了1800年左右，“天才”已经不单单是众多品质中的一种，而是进一步包裹了整个具有这一品质的人：“拥有天才”只是说一个人有优异的禀赋；“是个天才”则是说一个人是超人。[注]一个天才，他的（在这一情境下，使用男性特指可以不必抱歉）出现同时有赖于欧洲社会的世俗化，以及欧洲文化的神圣化。如果说18世纪是“信仰的社会”和“理性的社会”，它也同时见证了有组织的宗教及其牧师群体的消亡。对于欧洲逐渐壮大的受教育阶层来说，传统教条和传统宗教机构已经捉襟见肘。为了寻求填补宗教留下的超验空缺，他们转向了艺术的诸形式。

不过，这所谓的艺术是一种特定的艺术：严肃、深刻（至少意图如此）、自足的艺术。正是在这个时期，“艺术”获得了它现代的含义。对于约翰森博士[注]来说，“艺术”仍主要指技艺，比如“蒸馏糖的艺术（技艺）”（the art of boiling sugar），乃至在他的定义“一门科学，正如各种人文技艺”（a science, as the liberal arts）中，他主要强调“艺术（技艺）”是“一种与自然本能相对的行为力量，就像‘走’是自然的，而‘跳舞’就是一种艺术（技艺）”[注]。一代人之后，艺术被抬高为人类行为的最高形式。艺术不再能够臣服于某些外在的赞助人，王公、教会说的不算。所以说，神圣化的艺术不仅排斥自命不凡的凡尔赛宫、教会的巴洛克教堂，也排斥沉溺享乐的洛可可风格。这方面温克尔曼赫赫有名，他结合了虔信派的自省语言与注重感官享受的异教思想，以此创造了一个实质上是美学宗教的思想体系。温克尔曼在描述古希腊雕塑《观景阁的阿波罗》时，已经不单纯是在欣赏一件雕塑，而更像在进行宗教崇拜；对他来说，那尊雕像不是表现神，它就是神。[注]温克尔曼虽然情感丰富，但他的理论都还在新古典主义的框架内；他的著名呼吁“高尚的简洁、平静的宏伟”是新古典主义的最好总结。只有当外在约束完全被放开以后，艺术家才终于从模仿论的束缚中破茧而出，成为美学宗教完全独立的最高牧师。

这需要为艺术开辟一个新目的，以及一种新空间。神圣化的艺术不再能和牧师分享教堂，不再能和王公分享宫殿，艺术要求自己的庙宇。一个较早的例子是柏林菩提树下大街的歌剧院。普鲁士的腓特烈二世自1740年即位伊始，便下令修建这座歌剧院。剧院采用了古典寺院的自主经营模式，是欧洲第一家独立剧院。[注]剧院门廊上的题词宣示“由腓特烈国王献予阿波罗及众缪斯”（*Fridericus Rex Apollini et Musis*）。与此同时但并非巧合的是，腓特烈把基督教斥为一系列恶意的虚构，并转向艺术以满足他对于超越的需要：“从童年开始我就喜爱艺术、文学和科学，如果我可以帮助它们的传播，我将会为此倾注我全部的热情，因为这个世界上如果没有了它们，就没有了真正的快乐。”[注]另一位德国伟人歌德也有同样的美学观点。在参观了萨克森选帝侯在德累斯顿的画廊之后，他写道：“这间庇护所带有一种独特的庄严感，很像当人走进教堂的那种感觉；就像众多庙宇中的装潢一样，这里可敬的展品似乎只为艺术的神圣目标而陈列。”[注]

现在，画作被摆放在只属于它们的建筑里，只因为它们本身的美而受到尊崇。欧洲首座独立博物馆是腓特烈希安农博物馆（Museum Fridericianum），建于1769——1779年间，容纳了黑森-卡塞尔伯爵弗里德里克二世的艺术与图书收藏。差不多在同一时间，音乐也找到了自己的独立空间，公共音乐会在18世纪后半叶如雨后春笋般在各处举办。随着音乐从酒馆转移至专门的音乐厅中，它对听众的尊重态度也有了更高的要求。在范妮·伯尼[注]1778出版的小说《伊夫莱娜》中，女主人公伊夫莱娜说得好：

> 8点钟左右我们去了万神殿音乐厅。我被这幢建筑的美深深震撼了，远远超越了我所能企盼或者想象的。不过，它虽然是一个多元的地方，但是更像是一座小教堂；虽然我为这间大厅的壮美深深迷恋，但在那里我感觉不如像拉尼拉乐园里那样快乐、无牵无挂，因为那里似乎有什么东西激发的是敬畏和肃穆，而不是欢笑与快乐。[注]

像教堂一样的音乐厅，像圣事一样的音乐会，这样的景象成了浪漫主义的一个常见主题。《作曲家约瑟夫·伯格灵格伟大的音乐人生》是威廉·海因里希·瓦肯罗德和路德维希·蒂克影响力巨大的《一个热爱艺术的修士的心迹剖白》（1796）中的一篇，文中两位作者回忆道："每当约瑟夫赶赴一场重要演出，他会找一个可以不看身着盛装的观众的角落坐下，听音乐时那种专注仿佛他是在教堂里——静默、一动不动，眼睛盯着前方的地面。"

法国大革命、城市化和工业化加剧了社会的世俗化，而社会的世俗化又鼓励了各种形式的艺术的神圣化。1832年，法国刊物《艺术家》称："在我们的19世纪，人们不再笃信任何事物；但音乐成了一种宗教，整个社会死命攀住这个最后的信仰，虽然它已经被教条和经典耗得精疲力尽了。"虽然有些夸张，但这话即使说的只是巴黎，也在情理之中。同时代的人有很多看法都能引为佐证，其中赫米欧那·基内的话最有代表性："我总是忘记音乐学院（Conservatoire）不是教会，乐团里上百位音乐家分散住在巴黎的20个区里，而不是集体住在一所神学院里，不是一个院的牧师每周日聚起来办圣事。"

1827年3月26日贝多芬死后的一系列事件尤其意味深长。葬礼演讲词由当时的流行诗人弗兰茨·格里帕泽主笔，演讲者是当时的著名演员海因里希·安舒茨，地点在维也纳韦灵公墓（Währing cemetery）的大门口。演讲稿一次也没有提到基督教上帝。格里帕泽（还有贝多芬）致敬的神是艺术："生命的荆棘伤他至深，就像随波逐流的人会紧紧抓住海岸，他寻求庇护来到你（艺术）的臂弯；啊，你是我们荣耀的姊妹，是真与善的同侪，你为受伤的心涂上香脂，降于天堂的艺术啊！"舒伯特的一位友人，加布里埃勒·赛德，把贝多芬"世俗的救赎者"（secular redeemer）的角色完好写入了一首怀念诗中："他教会了我们新的节庆，新的悼词，新的祈祷和新的玩笑。"赛德还说："他用头脑去感受，却用心灵去思考。"这句话仿佛预言了后来理查德·瓦格纳心智情感化的断

言。

在人们的想象中，贝多芬是浪漫主义的典型人物：历经孤独、苦难、挫折，坚强不屈、完全原创的天才；如贝多芬的友人贝提纳·冯·阿尔尼姆所说，“他与上帝平起平坐”。注理查德·瓦格纳在自传中回忆说，他十四岁时第一次听贝多芬的（第七）交响乐，在莱比锡音乐厅，他完全被倾倒了；“同样震撼的是贝多芬的面容，时间的刻痕，耳聋人的深刻，还有他远离尘嚣的孤寂。很快我心中升起了一个画面，那是最崇高、最超然的原真才华，没有任何东西可以与之比拟。”注弗兰茨·李斯特评价说，对所有音乐家来说，“贝多芬的作品就像引导以色列人走出沙漠的云柱和火柱——云柱在白天为我们引路，火柱在晚上为我们引路，我们从而能够不舍昼夜地前行”。注

李斯特对贝多芬的热忱不止停留在嘴上。贝多芬死后，人们计划在他的出生地波恩树立一尊他的雕像。因为该计划一直进展缓慢，1845年李斯特干预了此事。雕像落成时，数以万计的狂热者涌入波恩这个莱茵河畔的小城，参加贝多芬的祭典，其中包括柏辽兹、贾科莫·梅耶贝尔、施波尔、查尔斯·哈莱、珍妮·林德，以及一支记者和批评家大军。注虽然祭典的组织混乱（委婉地说），但能很好地证明贝多芬死后的地位。这次活动已经超出了音乐的领域，而王室的到来更是为事件的戏剧性煽风点火。维多利亚女王、艾伯特亲王、普鲁士的国王及王后都莅临现场，开幕式上还下水了一艘名为“路德维希·凡·贝多芬号”的汽船。李斯特在庆典的宴会上发言，他把所有参与者从各处赶来波恩的旅程描绘成一场伟大的朝圣。注

除了有钢琴家的高超技艺，李斯特还是一个多产的作家，经常为各种音乐刊物供稿，涉及的话题也非常多样。《论艺术家的处境与他们的社会环境》是他相当好的一个文章系列，1835年在一本名为《巴黎音乐观察家》（Gazette musicale de Paris）的杂志中连载。系列中的文章激昂地批判了现代文明。李斯特认为，宗教、政治、艺术和科学的分野导

致了文明的衰退，只有当这些领域在艺术（尤其是音乐）的庇护之下重新统一起来时，人的异化才可能得到解决。从事创作的艺术家急需意识到他们肩负着一个“伟大的宗教与社会使命”注。在写给诗人路德维希·埃卡特的信中，李斯特说：“对我们来说，艺术正是从人间通往天堂的神秘阶梯：从有限到无限的阶梯，从人到上帝的阶梯。艺术是灵感与动力的不竭源泉，令我们通过爱走向救赎！”注

艺术被奉为神明，精心供奉；在这一美学宗教里，艺术的创造者也跟着升格为高级牧师。早在1802年，约瑟夫·海顿就觉得，“对于神圣的艺术，自己是个并非一无是处的牧师”。注直到19世纪中期，用准宗教的词汇描述音乐家的天职变得很普遍，比如一本英国刊物就把门德尔松和施波尔称为“挥舞着智力神杖的艺术大祭司”，而施瓦岑贝格亲王，哈布斯堡王室最伟大的贵族之一，把李斯特誉为“一个真正的音乐君王，真正的‘大贵族’（grand seigneur）……艺术的牧师”。注虽然音乐家们尤其受到尊敬，但这种赞扬并不限于他们。1842年伊丽莎白·巴雷特·勃朗宁看到本杰明·海顿所画的肖像画《赫尔维林山上的华兹华斯》，颇受触动，吟诗一首：

华兹华斯在赫尔维林山上
云落的潮声与山风齐响
在岩石上击碎了云浪
这才显出了山谷中的农乡。

他看着这齐聚的美好
眼睑半开，垂下面庞
大自然在眼前，他陷入思量
谦逊的人因为灵感而骄傲。

他是名副其实的诗人牧师
雄伟的祭坛上把祷文吟唱
向着崇高的天堂。(注)

庸俗大众

艺术的牧师们当然乐意提升自己的地位，其中一部分原因是快速扩张的公共领域让艺术家陷入某种矛盾的境地，他们急需逃避。在18世纪的进程中，经济发展、人口膨胀、城镇扩张、民众文化水平提高，这些因素的相互作用，产生了一种新的艺术赞助源。越来越多的作家、画家和音乐家放弃了来自皇家、贵族和教会的资助，这在伦敦、巴黎这样的大都市尤其普遍。亚历山大·蒲柏（1688——1744）单靠出版作品就可以养活自己（按他自己的话说，是“我不欠任何王公或者是活人的债”(注)）。在18世纪最初的25年，有这种能力的人真是凤毛麟角，但到了该世纪的最后25年，就不少见了。1781年以后，莫扎特在维也纳也顺利做起了自由职业的音乐家，但在1788年，因为奥地利与土耳其开战，妻子患病，他也遇到了一时的困难。(注)

公众不仅提供了一个新的财源，还带来了一种新的合法性之源。公共领域中的媒体和设施得到扩展，报纸、刊物、咖啡馆、画廊、音乐厅、文学社、读书会等机构蓬勃发展，艺术家作为文化（与政治）裁决人的角色意识也应运而生。这都是意料之中的发展。1782年路易·塞巴斯蒂安·梅西耶在他的刊物《巴黎浮世绘》（*Tableau de Paris*）上写道：

过去的30年里，一场伟大的革命如我们预料的那样发生了。如今，法国的公众舆论在欧洲有强大、不可阻挡的力量。……文人对

此功不可没，因为正是他们在一些事关重大的危机中唤起了公共舆论。有了他们的努力，公共舆论才得以对事件的发展发挥决定性的影响。而且，他们似乎正在创造一种民族精神。注

不幸的是，无名大众可能和任何贵族、教士一样苛刻。寻常人和美第奇或者哈布斯堡家族的主顾没有什么不同，他们知道自己喜欢什么：花钱请了乐手，就想自己定调子。对于艺术家来说，麻烦的地方就是同时获得公众的钱与赞誉，而且不用把自己的创作自由搭进去。这即使在最好的情况下也是不容易做到的；公众的鉴赏力并没有随着公众人数的增加而变得更深刻，所以赚钱与创作自由之间的权衡变得越来越难。一首海顿的交响曲和贝多芬的第九交响曲不一样。但是大众不管这些，他们想要听起来舒畅的音乐，要多样的、调子好听的、节奏规则的、不太长的，而且最好弹起来比较容易，在家里的钢琴上就能弹的，毕竟钢琴越来越成为中产家庭客厅的必要物件。注讽刺的是，这种在所有艺术领域都在发生的“文化的迟滞”，正逢一系列促进文化发展的技术进步，比如平板印刷术、蒸汽驱动的印刷机，以及降低成本的大规模生产。这些技术把更加多样、更加高质量、更加便宜的文化产品推向市场。注

想要走出这一困境，避免从贵族暴政的油锅直接跳进庸俗大众的火坑里，就要把艺术从社会的糟粕渣滓中捞出来，置于一个未被污染的神坛上（我又用了一层比喻）。所以，各种派别的艺术家都热情欢迎美学家将艺术神化。可以引证的例子非常多，以下三段话因为既优美又简洁，值得一提。首先，诺瓦利斯：

> 不论是谁，如果在这个世界上感觉不快乐，找不到他所追求的，那么就让他进入书、艺术和自然的世界吧。这个永恒的领域既是古老的，又是现代的，就让他在这个神秘教堂里吧，这个教堂属于一个更好的世界。那里，他一定会找到一位爱人、一位挚友、一方故土，以及一位真神。注

其次，济慈在《恩底弥翁》的开头写道：

> 凡美的事物就是永恒的喜悦；
> 它的美与日俱增；它永不湮灭，
> 它永不消亡；它永远
> 为我们保留着一处幽亭，让我们安眠，
> 充满了美梦、健康和宁静的呼吸。(注)

最后，歌德：

> 真正的诗歌知道如何把我们从世俗的重压中解放出来，因此才成为诗歌。诗歌可以成为立于尘世的圣堂，创造发于心的欢喜和流于外的满足。诗歌就像热气球一样，把我们提升到更高的空域，让我们用飞鸟的视野看待这个迷宫一样令人迷惘的世界。(注)

歌德在非常年轻的时候就已经和启示宗教分道扬镳。不过，被神化的艺术吸引的不只是不信教的人，诺瓦利斯和弗兰茨·李斯特都是虔诚的基督徒，李斯特甚至加入了一些小教团，被称作“李斯特神父”。他们不把献身艺术看作信仰的替代品，而把两者视为不可分割的统一体。李斯特如是说：“应该总是只谈论神性的艺术。人们从年轻时就获知，是上帝给了他们理性、自由意志和良心，这里必须再加上艺术——艺术是具有神性的！”(注)

在所有领域的艺术家中，音乐家最容易实现艺术的神性，因为他们的艺术直接对人的心灵说话，不必借助文字或图像。这一点，莱纳德·威洛比说得尤其精到：“浪漫主义者希望通过音乐来达到绝对真理，因为从音乐的形式与内容表面上看，似乎来自原始的混沌，未经人类心智

功能的整理。正是音乐中这个戴奥尼索斯式的原始、自然的元素，备受浪漫主义者的喜爱，常常被强调。”[注]艺术的神化并不意味着艺术家必须退回象牙塔中，与普通大众的下流喜好绝缘；而是说，神圣化的艺术为他们提供了一种自我保护，让他们与市场中最坏的出格行为保持距离。

弗里德里希·席勒把符腾堡的统治看作是暴君，在逃离时他发布了一则响亮的独立宣言：

> 发此言者乃是一位世界的公民，而不效忠任何王公贵族。从现在起，我解除我的一切效忠关系。从此，大众就是我的一切、我的关注、我的主君，以及我的朋友。从此以后，我只属于大众。我只想把自己置于大众的审视之下。大众是我唯一敬畏的。一种崇高的感觉向我袭来，我唯一的枷锁就是世界对我的裁决——我上诉的唯一主君就是人的灵魂。[注]

这是在1784年。十年之后，他效忠了萨克森-魏玛公爵，坚决地背弃了他从前的“主君和朋友”，而且当时他正在钻研一种非常精英主义的神圣化美学。贝多芬是席勒的崇拜者，他也认同席勒对公众的鄙视。贝多芬批评罗西尼[注]大众要什么他就给什么，他向胡梅尔[注]叹道：“有句话说‘人民之声就是神之声’（vox populi，vox dei）——我从来不信这个。”[注]他的弟子柏辽兹同意他的观点：“多数公众甚是愚蠢，缺乏理解力和想象力，没心没肺，喜爱陈腔滥调，他们本能所接受的旋律和节奏俗不可耐，还非要把演奏者也拉到他们这条路上。”[注]既然最重要的是艺术家而非他创造的艺术品，观众的回应应该无足轻重。歌德的一篇评论约翰·格奥尔格·苏尔泽[注]古典美学的文章（首次发表于1772年）十分有名，文中歌德总结说：“唯一重要的就是艺术家自己。他只有通过他的艺术才可以感受生活的快乐，他的生活必须沉浸在他的艺术中，倾注全部的情感与力量。谁会关心呆头呆脑的大众？谁关心他们什么时候能

停止犯傻，还能说得明白自己当初为什么傻？”㊟

英国的浪漫主义诗人也认同这种看法。汤姆·摩尔抱怨：“想找更多的裁判，就必须降低标准。”济慈宣称：“面对大众时，我没有丝毫耻感。”而雪莱则告诫说：“不要接受任何来自头脑简单的人的忠告，时间会证明庸众的判断是完全错的。”华兹华斯批评道：“总是有人会认为，社会中有一小撮擅长叫嚣的人像神一样不会犯错社会是处于人为影响之下的，这种影响总以大众的名义，把自身强加给那些不思考的人们”。㊟

一句话，大众就是俗（philistine）。正是在这个时期，“非利士”（philistine，原本是《圣经》中一个民族的名字）一词有了它现代的意思。按《牛津英语词典》的定义，“非利士”指“未受教育、未经启蒙的人；对艺术和文化无动于衷甚至敌视的人；不是鉴赏家的人”。这种意义是一些德国学生发明的。1668年一位学生被镇民杀害，在该生葬礼的演讲中，学生们拣出了这个词。牧师的葬礼演讲词取自《旧约》：“参孙呐，非利士人拿你来了！”（《士师记》，xvi：9）从此以后，学生们把自己当作参孙，把镇民当作非利士人。到了1800年左右，镇民和学生的对立扩大到学者与其余社会，尤其是与中产阶级社会的对立。

在1854年狄更斯的《艰难时世》创造出葛擂硬先生（Mr. Gradgrind）的形象之前，那种学术讨厌鬼（bête noire）的刻板印象已经在欧洲形成。按照人们的刻板印象，很多学者觉得每个人都忙于俗务，动机完全是功利的，而他们自己却只为艺术献身。路德维希·蒂克在他的《弗兰茨·施特恩巴德的游历》（1798）中对这种社会意识奋起反击，小说的主人公怒斥了一个工匠和一个商人认为“艺术无用，艺术家都是蠢货”的想法。他说：

你说的有用是什么意思？必须每件事最后都要和衣食住行有关

> 吗？……我再说一遍：每一件崇高的事物不可能、也必须不能拿用处来判断；艺术的神性与有用完全是两码事，坚持艺术有用，就是让艺术失去崇高，把它降格到人类基本需要的水平上。当然，人需要很多不同的东西，但是他的精神不应该退化到为肉体服务的地步——肉体本应为精神服务。人就要像一个好家长一样，必须关注物质需求，但是也不能让物质关切成为他全部存在的内容与目的。艺术保证我们的不朽。[注]

本书出版的时候蒂克25岁。尽管对于只知道赚钱的庸众，并不是只有年轻男女心怀浪漫主义的愤怒，但是这些人确实尤其痛恨庸俗。颇具代表性的是克莱门斯·布伦塔诺[注]1799年末在耶拿的《反对庸众的讲话》，那年他21岁。当时，小小的图林根大学城成了德国浪漫主义的中心，在奥古斯特·威廉·施莱格尔（32岁）和他的妻子卡罗琳（36岁）的家里，聚集了奥古斯特的弟弟弗里德里希·施莱格尔（27岁）、费希特（37岁）、谢林（24岁）、蒂克和布伦塔诺，还有一个常客是萨克森矿业官员弗里德里希·冯·哈登柏格（27岁），他更有名的名字是诗人“诺瓦利斯”。布伦塔诺对于庸众切中要害的批判主要是说，他们无聊、目光短浅，他们在生活中只追求家庭、安稳、平静和秩序——布伦塔诺评价说，“一个庸人从不期望铤而走险”（a philistine can never wish to become a tight-rope walker）[注]。不只是德国人有这种态度。泰奥菲尔·戈蒂耶[注]在《莫班小姐》（1835）的前言中写道：“只有无用的东西才会真正美丽；有用之物都是丑陋的，因为它们是欲求的表达，而人的欲求总是不高尚、令人恶心的。人的本质就是如此，下作、不堪。”[注]

而对于18世纪晚期德国的葛擂硬先生们（当时的人数确实不少），弗里德里希·席勒提出了一个哲学上的回应。席勒认为，艺术不是边缘化的活动，而是人类存在的核心：“人类只有在完全实现了‘人’的意义时才会游戏，而且人只有在游戏的时候才是完整意义上的人。”[注]既然法国大革命只会带来国家恐怖、战争和帝国政府，人类的政治出路已经破

产，唯一的出路在于美学：“如果人想要在实践中解决政治问题，就必须以美学问题为必要途径，因为只有通过美，人才能实现自由。”㊟他的朋友歌德在《威廉·迈斯特的学徒时代》（1795——1796）中，借威廉的姐夫沃纳之口，无情地讽刺了庸俗大众。沃纳这样建议说：“我的快乐信条是这样的：做你的生意，赚你的钱，乐享天伦；别去打扰别人，除非这么做对你有用。”㊟但是威廉不听劝，只想当演员。歌德在《浮士德》第一卷中重提了这个话题。瓦格纳是浮士德的助手，是一个迂腐的学者，相信知识的实用价值：

> 唉！我们整天关在书斋里面，
>
> 连节假日也难得把世界观看，
>
> 只是从望远镜中将它遥望，
>
> 如何说服世人，将世人引导？

浮士德回答说：

> 你要无所感觉便无所获得；
>
> 若是想征服所有观众的心，
>
> 须先有原始而强烈的喜悦
>
> 发自你自己的深深的心窝。
>
> 什么能把所有的心融为一体？
>
> 只有灵魂的语言方能做到。㊟㊟

歌德从18世纪70年代就开始写作《浮士德》，等到1808年第一部分出版时，他感觉自己已经跟不上德国年青一代作家的脚步了。在18世纪80年代期间，他逐渐远离了“狂飙突进”的日子，在美学上更趋向于古典

而非浪漫。随着年龄渐长，他也越来越不喜欢浪漫主义强烈的内心关注。1829年在与他的朋友埃克曼的著名谈话中，歌德把古典主义呼为“健康”，把浪漫主义称作“有病”。(注)三年后歌德去世，《浮士德》的第二部分很快就出版了。书的最后似乎在暗示，浮士德最后屈服于庸众的功利精神，因为让他说出“太美了，请停下来！”从而输给梅菲斯特的，是一个成功填海造陆的未来图景。(注)不过，这种对现实世界的关切，也伴随着浮士德从开始追寻时就有的内心煎熬（对歌德来说也是如此，《浮士德》是他“伟大忏悔”的最重要部分）。在浮士德表达最后的满足之前，他宣告说：

> 是啊，我完全沉迷于这个理想，
>
> 它是智慧的最后结论：
>
> 只有每天争取自由和生存者，
>
> 才配享受自由和生存。
>
> 于是少年、壮年和老年人
>
> 不惧风险，在这里度过有为的年辰。
>
> 我愿看见这样熙熙攘攘的一群——
>
> 在自由的土地立足的自由之民。(注)

德国人对于庸俗尤其敏感，因为在欧洲的德语区没有大城市。哪怕维也纳（1800年时的人口大约22.5万）和柏林（1800年人口大约17.5万），与人口是它们的四五倍的伦敦和巴黎比，也真是小巫见大巫了。因为没有大城市，前工业时代的德国是一个小镇和小镇心态的国度。(注)虽然看上去有些矛盾，但正因为小镇心态，浪漫主义才最先出现在德国。而法国到了1830年以后，才用“艺术（技艺）”（art）一词指代艺术本身。在此之前，“艺术（技艺）”用来指代某种特殊的艺术形式，总是

伴随这个描述性的形容词，比如“音乐的艺术（技艺）”或者“美的艺术（技艺）”。“艺术”一词在法国的兴起是对“产业化的文学”（圣伯夫一篇文章的标题）的反应，因为“产业化的文学”似乎在败坏美学的准则。不过有一个例外：连载小说在19世纪30年代开始大受欢迎，也成为“产量多”的作家的主要成绩。有人批评查尔斯·诺迪埃风格过于雕琢，他辩解说，一个词虽然长达八个音节，但是八个音节的长词能算一行诗的啊——他每行诗的稿费是一法郎。[注]

为反对这种文学，浪漫主义者提出了“为艺术而艺术”（l’art pour l’art或art for art’s sake）的观点。关于谁最先创造了这种说法，虽然有一些争议，但是最可能的人选应该是亨利·克拉博·罗宾森。他是一名英国的不奉国教者，很多年时间都同德国学者交游，包括歌德、席勒和施莱格尔兄弟。1804年初，邦雅曼·贡斯当[注]曾赴魏玛拜访过罗宾森，他之后在2月10日的私人日记中记录：“我和罗宾森进行了一番谈话，他是谢林的学生。他对康德《美学》的研究中有不少激动人心的观点。为了艺术而艺术，没有别的目的，因为任何形式的目的都是对艺术本质的背离（dénature）。”[注]也就是说，“为艺术而艺术”本是一个德国的概念，被一个英国人变成了一句口号，又被一个法国人记录下来了。

可能是因为“为艺术而艺术”在法语中听起来比在英语或者德语（die Kunst für die Kunst）中更流畅，这句口号在法国得到更特别的反响。维克多·库赞[注]从德国回法国以后，用这个口号讲了一系列的讲座。后来他还将这些讲话集合成书出版，这就是他的《论真、善、美》（1836）。书中他认为：“除了提供愉悦与功用，艺术不再能为宗教或道德服务……必须为了宗教而宗教，为了道德而道德，为了艺术而艺术……让我们接纳这一观念：艺术本身就是一种宗教。上帝通过真、善、美来向我们揭示祂自身。”[注]1830年法国七月革命过后，戈蒂耶[注]坚决否定任何关于艺术应当扮演政治角色的观点：“艺术既不是红色也不是白色的，更不是三色旗的颜色；只有当流弹打破工作室玻璃的时

候，它才意识到革命的发生。”一首诗只能服务于美——否则还能是什么？因为“当一件事物开始有用处时，它就不再美了。”(注)我们将在第三章看到，并非所有的浪漫主义者（尤其并非所有的法国浪漫主义者）认同浪漫主义是没有政治情结的。

这种自为的美学特别能吸引音乐家，以及评述音乐的人。司汤达（亨利·鲍尔的笔名）因为太热衷反讽的手法，不太适合被归于浪漫主义者之列，但是他与他们有很多共同的态度。在传记《罗西尼(注)的一生》中，他写道：“社会本身，或者说社会的二十分之十九，不论是底层的还是小资，都围绕着一个轴心转来转去，即虚荣。”他看到，文化环境就是这样的，在这里罗西尼那种轻浮、庸俗的才华得以繁荣昌盛。“轻盈、活跃、逗笑、从不疲倦，但是很少高贵——罗西尼似乎正是为此目的而降临到这个世界上，在庸人们乏善可陈的灵魂中召唤出一幅欢乐的景象。”罗西尼的音乐尤其吸引“听众中的俗人群体……他们想要的是俗人从来喜闻乐见的花拳绣腿。”书的结论中，司汤达评论说，巴黎不仅是欧洲的文明中心，还是庸俗世风的大本营。“如果你能保守秘密的话，我会凑到你的耳边说：罗西尼的音乐并不是法国的化身，而是巴黎的化身。它并不欢乐，但是能让人徒增激动之情；它并不激昂，但是总有诙谐之风；如果说它不无聊，那么从中也非常非常难找到崇高之情。”(注)

法国著名音乐批评家约瑟夫·多尔蒂克赞同司汤达的分析。他有很多作品，而且是柏辽兹的朋友及其第一位传记作者。他描写一位经常光顾巴黎安顿堤街时尚商店的女士，借此讽刺了小市民的庸俗。那位女士给她女儿买一架钢琴，送她上钢琴课，那种新鲜感就像是给自己买件羊绒衫，或者给儿子买一件外套一样，因为她把音乐当作“一个时尚物件，作装潢门面之用”。(注)李斯特对这一讽刺也会颔首赞同，他在巴黎住了将近三十年。在一本音乐刊物的一篇文章里，他写到自己受邀参加一个私人聚会，虽然“只是一个艺术家”，他在席间感到深深的沮丧：在一位大师的作品演奏完毕时，席间一片“无知的寂静”，而一首糟糕的庸

俗小曲儿却能令听众欢天喜地。[注]当李斯特赴米兰的史卡拉歌剧院举行独奏会时，他发现在其他的音乐重镇也是上述情况。米兰听众喜欢的，是从一些熟悉歌剧中选出的音乐大杂烩，听的时候他们还会跟着哼调子。当李斯特试图提高一点格调，弹些更难的曲目，一位听众喊了出来："我来剧院是来放松的，不是来受训的！"[注]

这就是公共领域扩张的必然结果。越来越多的人觉得他们应该亲身体会文化，但是他们接纳的文化似乎越来越低俗。对此，艺术家群体感觉文化受到了污损。有一个代表性的例子，是1843年一本巴黎刊物上描述的典型中产小市民的音乐品位。这位小市民现在有了一点钱，文化上有了向上的资本，不再喜欢摇一摇就自动奏小曲的手摇机械风琴。如今，他买了最新的"罗曼司"（romances）乐谱，想在家里的钢琴上弹奏，以显示自己是怎样的音乐爱好者。不必说，钢琴是他女儿的，当然又好又贵，所以他就可以吹牛说："我的乐器真是极好的，任何英国厂商都造不出这样的乐器——我掏了3 000法郎呢。"这位小市民把自己不能欣赏的音乐都斥为"学者的音乐"，他喜欢精短的钢琴曲，把喜剧里的咏叹调放在一起，最好是流行的卡德利尔舞曲（quadrilles）。说到其他种类的艺术，他喜欢那种"上等奶油"式的画——他这意思是说，人像要有一种粉扑扑的表情，场景的描绘风格要多愁善感的。他喜欢他的建筑上装满了雕塑，"因为如果建筑上装饰得满，人们就能看出，他的钱花得挺到位的"。总之，此文的匿名作者总结说，知识界认为中产小市民不懂得美，只喜欢又俗又蠢的东西。[注]

* * *

在描绘浪漫主义革命的进程时，有一种自然倾向的影响，会使论者依照先例把浪漫与启蒙之间的对立看得过于简单。实际上，启蒙运动像一栋有很多房间的大楼，不少思想家会同时占据不止一间房间。看看下面这首亚历山大·蒲柏写的《人论》，还有什么比这更加盲目乐观的吗？

整个自然都是艺术，不过你不领悟；

一切偶然都是规定，只是你没看清；

一切的不和谐，是你不理解的和谐；

一切局部的祸，乃是全体的福。

高傲可鄙，只因它不近情理。

凡存在的都合理，这就是清楚的道理。[注][注]

这首诗发表于1733年。四年后，蒲柏在模仿贺拉斯的第二本书的第二节时，祝贺了一位战胜了贪欲的朋友，但他接着说：

一位暴君已经离开，我愿你愉快，先生；

但是其他狂野的暴君们此时何在：比如权力欲？

愤怒是否不再让你怒火中烧，恐惧不再让你心焦？

死亡的黑暗忧愁不再让所有人悲上心头？

恐惧当道，理性在它的宝座上还能否坚持？

还能否驾驭已知，而且不惧怕未知？

还能否探寻这两个世界，勇敢且整全，

哪怕有巫婆、恶魔、幻境和火？[注]

牛顿释放出的光芒虽然照亮了这个世界，但是仍然留下很多黑影；大量非理性的情感爆发撑起了上面第二首诗中更悲观的人生观。最猛烈的一次爆发发生在1755年11月1日，上午9点30分，里斯本发生大地震。地震中幸存的建筑，位于海边的那些被一场大海啸彻底推平，位于内陆的则被火灾吞噬。人员的死伤也同样惨烈。当然，里斯本大地震并不是最强烈的地震，但却是让民情最激愤的地震。首要的原因是伏尔泰影响

巨大的诗作《里斯本灾难》，11月底之前就传遍了。第二年又出版了多个版本，而且一系列赞成或反对的小册子也紧随其后。[注]

1759年出版的伏尔泰的《老实人》中对大地震的描写，影响力甚至更大，这本书是伏尔泰作品中读者最多的一本，也是18世纪可以位列前三名的超级畅销书。书中的老实人甘迪德、庞格罗斯博士和一名残忍的水手是一场船难的三位幸存者，他们艰难地在里斯本登岸，此时正好大地震发生。甘迪德惊叹说世界末日一定是降临了，水手冲出去趁乱抢劫，而庞格罗斯博士则问：充分的理性怎样既解释这场灾难，同时又不违背博士自己的行事原则（即我们的世界是所有世界中最善的，一切都应服务于推动世界的至善）？描写博士这种不可动摇的乐观主义时，伏尔泰暗中讽刺的是莱布尼茨，以及“凡存在的都合理”（whatever is, is right，即蒲柏《人论》一诗中的最后一句）的认识。博士出于自己的一套原则，想制止水手的抢掠、嫖娼和酗酒行为，于是他说：“朋友，这是不对的。你冒犯了普遍理性，而且在滥用你的时间。”他还用一个乐观的念头来安稳幸存者：“一切都是为了最好的世界，因为如果里斯本有火山爆发，那这件事就避免了在别处发生。已经发生的事情，不可能应该发生在别处：因为一切都是合理的。”[注]

可怜的甘迪德和庞格罗斯经历了很多挫折与苦难，终于在君士坦丁堡附近的一个小农场里安顿下来。苦难过后，庞格罗斯昏庸的乐观主义丝毫未改、不变当初：“毕竟我是一个哲学家，我如果否定自己，那我就不是我了。”而在另一边，甘迪德看清了，在这个残酷、恣意、没有章法的世界，唯一的适应办法是收起自己的锋芒，务实地寻求有度的、实际的进步。书中，他最后的话是对不可理喻的庞格罗斯说的：“我们必须打理我们自己的花园。”

卢梭就不可能写这样的句子了。[注]反讽（satire）、讽刺（irony）、明抑暗扬（understatement）并不属于他的惯用手法，全是因为卢梭本人并非像这些修辞手法一般拐弯抹角。把他与伏尔泰及其他

启蒙哲学家区分开来的（并且把卢梭变成他们最仇视的敌人的）并不是具体的观点，而是行事的方式。彼得·盖伊说的好："卢梭身上有某种东西，单纯用行事风格、观点或个人怪癖中的一个是解释不了的，而要综合三者来解释。还有一个奇怪的元素，令同辈人感到不安。"[注]这个独特元素就是卢梭对于万事从心的坚持——遵从他自己的内心。他在自己内心发现的是各种感情、神经症、偏执，混沌如一锅女巫的魔汤。正如卢梭一度的朋友、最终的敌人大卫·休谟的说法，卢梭是如此的敏感，就好像他"不仅脱去了衣服，还脱去了皮囊"。[注]而且这种极度敏感的心智结合了自我表达的杰出才华，以至于他常常对别人有所启发。如果说伏尔泰对人们的头脑说话，那么卢梭则进入人们的心里。卢梭告诫他的情妇华伦夫人，"她并不倾听她的内心，即使心给她善的劝告；她听取的是她的理性，理性告诉她作恶"。[注]50年后，约翰·济慈给他的朋友本杰明·贝利写信说："我对任何事都不确信，但除了心中情愫的神圣和想象力的真实——想象力所把握住的美一定是真的。"[注]

关于卢梭的成就的一些特质，里顿·斯特拉奇的《法国文学的里程碑》（1912）中介绍得很到位。"卢梭的独特在于他的独创性……他既不代表他的时代，也不引领他的时代；他反对他的时代。他对世界的展望着实是革命性的……他是一位先知，有先知身上独特的灵性。"在卢梭的预言的核心，是"他本能的、出色的洞察力，能够觉知灵魂尊严的重要性。卢梭的独创性正蕴藏在这种洞察力之中。他的反叛是一种精神的反叛……卢梭率先统一了两种观念：首先，他复活了中世纪的灵魂理论，却没有触发它的神学根基；其次，他相信——这可能一半是无意的，一半又带有深刻的考量——俗世的、自在的（in himself）个人，是这个世界上最重要的事"。[注]接下来的一章将要探讨卢梭之后的一代人对以上洞见的发展。

---

1. 即前文中《论科学与艺术的道德影响》一文成书后的标题。——译者注
2. 塞缪尔·理查森（1689——1761），英格兰作家、画家，书信体小说的先驱作家之

一。——译者注

3. 译文引自《忏悔录》，李平沤译，商务印书馆2010年版，第3页。——译者注

4. 译文引自《理想国》，郭斌和、张竹明译，商务印书馆1986年版，第390——391页。——译者注

5. 约翰·约阿西姆·温克尔曼（1717——1768），德国艺术史学家。——译者注

6. 约书亚·雷诺兹爵士（1723——1792），英国画家，英国皇家艺术研究院的创始人。——译者注

7. 约翰·格奥尔格·哈曼（1730——1788），德国哲学家。——译者注

8. 克里斯蒂安·丹尼尔·舒巴特（1739——1791），德国诗人、作曲家、风琴演奏家。——译者注

9. 本杰明·富兰克林（1706——1790），美国的开国元勋、物理学家、作家、出版商。——译者注

10. 约瑟夫·普里斯特利（1733——1804），英国化学家。他对化学有重大的贡献，发现了氧气、氨气。——译者注

11. 海因里希·冯·克莱斯特（1777——1811），德国诗人、剧作家、小说家。——译者注

12. 译文引自曹葆华所译的《〈抒情歌谣集〉序言》，见《古典文艺理论译丛》第1册，人民文学出版社1961年版，第12页。——译者注

13. “阿尔比翁的衣衫”，原文是Albion’s covering。在布莱克的《弥尔顿》中，阿尔比翁的形象代表原始状态下的人。这句话意在把人从“理性”的侵扰中解放出来。培根、洛克和牛顿都是理性时代的奠基人。——译者注

14. 不熟悉该术语的读者可以把“一种认识论”（an epistemology）简单理解成一种规定知识的本质、来源、范围与认识方式的哲学学说。洛克认识论的重点是“人的认识都是来自后天经验的，丝毫没有天生的成分”。——译者注

15. 理查德·霍姆斯，生于1945年，英国作家，对英法浪漫主义历史很有研究。——译者注

16. 译文引自《少年维特之烦恼》，关惠文译，北京理工大学出版社2015年版，第44——45页。略有改动。——译者注

17. 现代英语中的genius一词（以及法语中的génie）对应在汉语中，“天才”既可以指人，也可以指天赋的才华，有时两种意思兼有。读者可以依语境理解，当原文只有“天赋才华”的意思时，译文直接翻译为“天赋”。值得注意的是，浪漫主义意义上的“天才”并不强调“先天”的意思，而注重“并非外在、从内心寻找”的意思。——译者注

18. “博士”最初指的是《新约》中朝见新生的基督的“东方三博士”。——译者注

19. 约翰森博士，即塞缪尔·约翰森（1709——1784），英格兰作家、文学批评家、诗

人、词典编纂家。——译者注

20. 范妮·伯尼（1752——1840），又称达布莱夫人，英格兰小说家。——译者注

21. 音乐学院（Conservatoire），全称Conservatoire de Paris，即巴黎国立高等音乐舞蹈学院。乐团（Société des Concerts），全称Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire，即巴黎音乐学院管弦乐团。巴黎音乐学院及其管弦乐团都有悠久的历史，享有盛名。——译者注

22. 贾科莫·梅耶贝尔（1791——1864），德国歌剧作曲家。路易斯·施波尔（1784——1859），德国作曲家、提琴家、指挥家。查尔斯·哈莱（1819——1895），旅英的德国钢琴家、指挥家。珍妮·林德（1820——1887），瑞典女高音歌唱家。——译者注

23. 译文引自网络，译者不详。——译者注

24. 焦阿基诺·罗西尼（1792——1868），意大利作曲家。——译者注

25. 约翰·尼波默克·胡梅尔（1778——1837），奥地利作曲家。——译者注

26. 约翰·格奥尔格·苏尔泽（1720——1779），瑞士数学家、哲学家。——译者注

27. 克莱门斯·布伦塔诺（1778——1842），德国诗人、小说家，德国浪漫主义的一位代表人物。——译者注

28. 泰奥菲尔·戈蒂耶（1811——1873），法国诗人、剧作家、小说家、评论家。《莫班小姐》是他的第一本小说。——译者注

29. 译文引自《浮士德》，杨武能译，长江文艺出版社2012年版，第29页。略有改动。——译者注

30. 译文来源同前，第678页。——译者注

31. 邦雅曼·贡斯当（1767——1830），法国政治活动家、政治作家。——译者注

32. 维克多·库赞（1792——1867），法国哲学家。——译者注

33. 即前文提到过的《莫班小姐》的作者，法国诗人、小说家。——译者注

34. 焦阿基诺·罗西尼（1792——1868），意大利作曲家。下文中仍会提到他。——译者注

35. 译文引自《英诗的境界》，王佐良译，三联书店1991年版，第26页。——译者注

36. Lester G. Crocker (ed.), The Age of Enlightenment (London, 1969), pp. 291-92.

37. Robert Darnton, The Business of Enlightenment: A Publishing History of the Encyclopédie 1775-1800 (Cambridge, Mass., 1979), p. 528.

38. Maurice Cranston, Jean-Jacques: The Early Life and Works of Jean-Jacques Rousseau 1712-1754 (Harmondsworth, 1987), p. 271.

39. Dena Goodman, The Republic of Letters: A Cultural History of the French Enlightenment

(Ithaca and London, 1994), p. 27.

40. Quoted in Jean le Rond d'Alembert, Preliminary Discourse to the Encyclopedia of Diderot, trans. Richard N. Schwab (New York, 1963), p. xxiv.

41. Jean-Jacques Rousseau, The Confessions, ed. J. M. Cohen (London, 1953), p. 327.

42. Maurice Cranston, Jean-Jacques, p. 228.

43. Jean-Jacques Rousseau, Discourse on the Sciences and the Arts, in Jean-Jacques Rousseau, The Discourses and Other Early Political Writings, ed. Victor Gourevich (Cambridge, 1997), pp. 16, 25-26.

44. Arthur M. Wilson, Diderot (New York, 1972), p. 181.

45. 这件事发生在卢梭的歌剧《村庄预言家》（Le Devin du village）取得巨大成功的演出现场。这在我的另一本书中有更细致的描述，见T. C. W. Blanning, The Culture of Power and the Power of Culture: Old Regime Europe, 1660-1789 (Oxford, 2002), pp. 363–64.

46. Ronald C. Rosbottom, "The Novel and Gender Difference," in Denis Hollier (ed.), A New History of French Literature (Cambridge, Mass., and London, 1989), p. 481; Maurice Cranston, The Noble Savage: Jean-Jacques Rousseau 1754-1762 (London, 1991), p. 263.

47. Robert Darnton, The Great Cat Massacre and Other Episodes in French Cultural History (New York, 1(984), p. 242.

48. R. A. Leigh (ed.), Correspondance complète de Jean-Jacques Rousseau, vol. VIII (Geneva, 1969), p. 292. 在这一卷以及接下来两卷《让-雅克·卢梭书信全集》中，这种例子还有很多。方便起见，可以参阅一段总结性的描述，见Darnton,The Great Cat Massacre, pp. 242-43.

49. Ibid., p. 243.

50. Rousseau, The Confessions, p. 506.

51. Ibid., p. 17.

52. Plato, The Republic, ed. G. R. F. Ferrari, trans. Tom Griffith (Cambridge, 2000), pp. 315-16.

53. Voltaire, The Age of Louis XIV, ed. F. C. Green, trans. Martyn P. Pollack (London, 1961), p. 370.

54. Béatrice Didier, La musique des lumières: Diderot-L'Encyclopédie-Rousseau (Paris, 1985), p. 19.

55. David Irwin (ed.), Winckelmann: Writings on Art (London, 1972), p. 61.

56. Sir Joshua Reynolds, Discourses on Art, ed. Robert R. Wark (London, 1966), p. 19.

57. Peter H. Feist, Thomas Häntzsche, Ulrike Krenzlin, and Gisold Lammel, Geschichte der

deutschen Kunst 1760-1848 (Leipzig, 1986), p. 29.

58. Rousseau, The Confessions, p. 115.

59. K. Andrews, The Nazarenes: A Brotherhood of German Painters in Rome (Oxford, 1964), p. 6.

60. Nikolaus Pevsner, Academies of Art-Past and Present (Cambridge, 1940), p. 191.

61. Quoted in Isaiah Berlin, “The Counter-Enlightenment,” in Berlin, Against the Current: Essays in the History of Ideas (London, 1979), p. 10； Christian Friedrich Daniel Schubart (ed.), Deutsche Chronik auf das Jahr 1774 (repr. ed., Heidelberg, 1975), Erste Beylage zur Deutschen Chronik, August 1774, p. 5.

62. Quoted in Hugh Honour, Romanticism（London, 1979）, p. 245.

63. Herbert von Einem, Deutsche Malerei des Klassizismus und der Romantik 1760–1840 (Munich, 1978), p. 45.

64. William Vaughan, German Romantic Painting (New Haven, 1980), p. 33.

65. Quoted in ibid., p. 45.

66. See below, pp. 64–69.

67. Pevsner, Academies of Art, p. 192.

68. Rousseau, The Confessions, p. 262.

69. G. W. Hegel, Aesthetics: Lectures on Fine Art, trans. T. M. Knox, 2 vols. (Oxford, 1975), p. 519.

70. 这一对比喻成了讨论浪漫主义美学极其重要的一本著作的题目——M. H. Abrams, The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition (Oxford, 1971; 1st ed., 1953).

71. Quoted in Theodore Besterman, Voltaire, 3rd ed. (Oxford, 1976), p. 246.

72. Cranston, Jean-Jacques, p. 248.

73. Quoted in Crocker (ed.), The Age of Enlightenment, p. 294.

74. 这句话是已故的Robert Wokler推荐给我的，但是我没能找到它的出处。John Morley在《伏尔泰》（Voltaire, London, 1891, p. 120）一书中写道，“他的风范犹如最纯净的山泉中流出来的透明的溪水，在灿烂阳光中快速灵动地流淌。”但是这不大是一回事。

75. Quoted in Roy Pascal, The German Sturm und Drang (Manchester, 1953), p. 88.

76. Quoted in Isaiah Berlin, “The Counter-Enlightenment,” in Berlin, Against the Current, p. 8.

77. Joachim Maass, Kleist: Die Geschichte seines Lebens (Bern and Munich, 1977), p. 70.

78. A. W. Schlegel, “Über Litteratur, Kunst und Geist des Zeitalters,” in Friedrich von Schlegel (ed.), Europa： Eine Zeitschrift, vol. II, 1 (1803), p. 82. 包括了施莱格尔1802年底在柏林的几

次演讲。

79. Goethe, Faust, Part One, trans. David Luke (Oxford, 1987), p. 10.

80. S. Foster Damon, A Blake Dictionary: The Ideas and Symbols of William Blake (Providence, 1965), pp. 28, 234.

81. Collected Letters of Samuel Taylor Coleridge, ed. Earl Leslie Griggs, vol. I (Oxford, 1956), p. 210.

82. Ibid., vol. II, p. 387.

83. R. R. Palmer, Catholics and Unbelievers in Eighteenth Century France (Princeton, 1939), p. 131.

84. Richard Holmes, The Age of Wonder: How the Romantic Generation Discovered the Beauty and Terror of Science (London, 2008), pp. xvi–xvii.

85. Collected Letters of Samuel Taylor Coleridge, vol. II, p. 387.

86. Quoted in H. S. Reiss (ed.), The Political Thought of the German Romantics (Oxford, 1955), p. 137.

87. Quoted in Werner Hofmann, Caspar David Friedrich (London, 2000), p. 269.

88. Maurice Cranston, The Romantic Movement (Oxford, 1994), p. 53.

89. Johann Wolfgang von Goethe, The Sufferings of Young Werther, trans. Bayard Quincy Morgan (London, 1957), pp. 20-22.

90. Ibid., p. 63.

91. Quoted in Marilyn Butler, Romantics, Rebels and Reactionaries: English Literature and Its Background 1760-1830 (Oxford, 1981), p. 168.

92. 更细致的总结参见Robert Stern为谢林这本书撰写的导言——Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, Ideas for a Philosophy of Nature as Introduction to the Study of This Science, trans. Errol E. Harris and Peter Heath (Cambridge, 1988).

93. Timothy Mitchell, Art and Science in German Landscape Painting, 1770-1840（Oxford, 1993）, p. 77.

94. Quoted in ibid., p. 75. See also the acute analysis of Runge’s painting in Robert Rosenblum, The Romantic Child from Runge to Sendak (London, 1998), pp. 24-29.

95. Robert Rosenblum and H. W. Janson, Art of the Nineteenth Century: Painting and Sculpture (London, 1984), p. 87.

96. Cranston, The Romantic Movement, p. 38.

97. Jens Christian Jensen, Caspar David Friedrich: Leben und Werk, 10th ed.（Cologne,

1995）, p. 181.

98. William Wordsworth, The Excursion, E. de Selincourt and Helen Darbishire (eds.), The Poetical Works of William Wordsworth, vol. 5（Oxford, 1949）, Book I: The Wanderer, pp. 15-16, lines 219-34.

99. Ibid., p. 82.

100. Quoted in Vaughan, German Romantic Painting, p. 68.

101. Jensen, Caspar David Friedrich, p. 210.

102. 他的朋友Georg Friedrich Kersting画了至少三幅他在简朴画室中作画的场景——Hannelore Gärtner, Georg Friedrich Kersting（Leipzig, 1988）, illustrations 29, 31, 32.

103. Quoted in Hofmann, Caspar David Friedrich, p. 101.

104. Von Einem, Deutsche Malerei, p. 13.

105. Edward Young, Conjectures on Original Composition, in a Letter to the Author of Sir Charles Grandison (London, 1759), p. 26.

106. Ibid., pp. 26-27.

107. Ibid., p. 36.

108. Ibid., p. 28.

109. Abrams, The Mirror and the Lamp, p. 199.

110. Isaiah Berlin, The Magus of the North: J. G. Hamann and the Origins of Modern Irrationalism (London, 1993). “北方的博士”只是哈曼用以自嘲的诸多自称中的一个。

111. Quoted in W. D. Robson-Scott, The Literary Background of the Gothic Revival in Germany (Oxford, 1965), p. 59. 可惜最近一本英译哈曼作品集只收录了《苏格拉底回忆录》的题词——Kenneth Haynes (ed.), Hamann: Writings on Philosophy and Language (Cambridge, 2007).

112. Nicholas Boyle, Goethe: The Poet and the Age, vol. 1: The Poetry of Desire (Oxford, 1991), p. 38.

113. Johann Wolfgang von Goethe, Dichtung und Wahrheit, Part 3, Book 12（Munich, 1962）, pp. 64-66.

114. Johann Wolfgang von Goethe, “Von deutscher Baukunst,” in Johann Gottfried Herder (ed.), Von deutscher Art und Kunst (1773), ed. Edna Purdie (Oxford, 1924), p. 129.

115. Paul Frankl, The Gothic: Literary Sources and Interpretations Through Eight Centuries (Princeton, 1960), p. 417.

116. Carl Hammer, Goethe and Rousseau: Resonances of the Mind（Lexington, 1973）, pp. 36-37; Eugene L. Stelzig, The Romantic Subject in Autobiography: Rousseau and

Goethe（Charlottesville and London, 2000）, pp. 138-39.

117. Jean-Jacques Rousseau, A Complete Dictionary of Music, consisting of a copious Explanation of all Words necessary to a true Knowledge and Understanding of Music, trans. William Waring, 2nd ed. (London, 1779), p. 182.

118. 所有这些赞誉及其他，参见Raymond Trousson, “Jean-Jacques Rousseau et son œuvre dans la presse périodique allemande de 1750 à 1800,” Dixhuitième Siècle, 1 (1969), pp. 289-90.

119. Herbert Dieckmann, “Diderot’s Conception of Genius,” Journal of the History of Ideas 2, 2 (1941), p. 152.

120. John Brewer, “ ‘The Most Polite Age and the Most Vicious’: Attitudes Towards Culture as a Commodity 1660-1800,” in Ann Bermingham and John Brewer (eds.), The Consumption of Culture 1600-1800: Image, Object, Text (London and New York, 1995), p. 350. Samuel Johnson, A Dictionary of the English language: in which the words are deduced from their originals; and illustrated in their different significations by examples from the best writers; to which are prefixed, a history of the language, and an English grammar, vol. I (London, 1755), unpaginated.

121. L. D. Ettlinger, “Winckelmann”: The Age of Neo-Classicism, Fourteenth Exhibition of the Council of Europe (London, 1972), pp. xxxiii–iv.

122. Michael Forsyth, Buildings for Music: The Architect, the Musician, and the Listener from the Seventeenth Century to the Present Day (Cambridge, Mass., 1985), p. 104.

123. Quoted in Adolf Rosenberg, “Friedrich der Große als Kunstsammler,” Zeitschrift für bildende Kunst, new series, 4 (1893), p. 209.

124. Quoted in James J. Sheehan, Museums in the German Art World: From the End of the Old Regime to the Rise of Modernism (New York, 2000), p. 26.

125. Frances Burney, Evelina, or The History of a Young Lady’s Entrance into the World, ed. Margaret Anne Doody (London, 1994), p. 116.

126. Wilhelm Heinrich Wackenroder and Ludwig Tieck, Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders, ed. A. Gillies (Oxford, 1966), p. 92.

127. James H. Johnson, Listening in Paris: A Cultural History (Berkeley and Los Angeles, 1995), p. 269.

128. Ibid., p. 259.

129. Gerhard von Breuning, Memories of Beethoven: From the House of the Black-Robed Spaniards, ed. Maynard Solomon (Cambridge), 1992, pp. 109-10.

130. Ibid., p. 111. Cf. Christopher H. Gibbs, “Performances of Grief: Vienna’s Response to the Death of Beethoven,” in Scott Burnham and Michael P. Steinberg (eds.), Beethoven and His

World (Princeton, 2000), p. 251.

131. Quoted in Paul Johnson, The Birth of the Modern: World Society, 1815-1830 (London, 1991), p. 117.

132. Richard Wagner, My Life (Cambridge, 1983), p. 30.

133. Quoted in Alan Walker, Franz Liszt: The Virtuoso Years, 1811-1847, rev. ed.（London, 1989）, p. 417.

134. 关于这次典礼，有一个非常精彩、有趣的描述，参见ibid., pp. 417-26.

135. Franz Liszt, “De la situation des artistes et de leur condition dans la société,” Gazette musicale de Paris II, 19, May 10, 1835; 20, May 17, 1835; 30, July 26, 1835; 35, August 30, 1835; 41, October 11, 1835.

136. Adrian Williams (ed.), Portrait of Liszt by Himself and His Contemporaries (Oxford, 1990), p. 351.

137. 出自一封写给吕根岛上一个音乐协会的成员的信——H. C. Robbins Landon, Haydn: Chronicle and Works, vol. V: Haydn: The Late Years (London, 1977), p. 233.

138. The Musical World XIX, 36, September 5, 1844, p. 291; Williams (ed.), Portrait of Liszt, p. 224.

139. The Works of Elizabeth Barrett Browning, ed. Karen Hill (Ware, 1994), p. 329.

140. Howard Erskine-Hill, “Pope, Alexander（1688-1744）,”Oxford Dictionary of National Biography, Oxford University Press, September 2004; online ed., January 2008, http://www.oxforddnb.com/view/article/22526, accessed September 30, 2008.

141. Volkmar Braunbehrens, Mozart in Vienna (Oxford, 1991), pp. 316, 331, 349, 363, 368, 419-21.

142. Quoted in K. M. Baker, “Politique et opinion publiquesous l’ancien régime,” Annales：Économie, Société, Civilisation 42, 1 (1987), pp. 56-57.

143. Cyril Ehrlich, The Piano: A History, rev. ed. (Oxford, 1990), p. 17.

144. Klaus Lankheit, Revolution und Restauration 1785-1855 (Cologne, 1988), p. 9.

145. Allgemeine Musikalische Zeitung XXIV, 1 (January 2, 1822), p. 1.

146. Quoted in Jochen Schulte-Sasse, “Kritisch rationale und literarische Öffentlichkeit,” Aufklärung und literarische Öffentlichkeit, eds. Christa Bürger, Peter Bürger, and Jochen Schulte-Sasse (Frankfurt am Main, 1980), p. 30.

147. Williams (ed.), Portrait of Liszt, p. 581.

148. L. A. Willoughby, “Classic and Romantic: A Reexamination,” German Life and Letters 6 (1952), p. 5.

149. Quoted in H. Kiesel and P. Münch, Gesellschaft und Literatur im 18. Jahrhundert (Munich, 1977), p. 98.

150. Nicholas Cook, Music: A Very Short Introduction (Oxford, 1998), p. 28; Elliot Forbes（ed.）, Thayer’s Life of Beethoven, rev. ed. (Princeton, 1969), p. 1046; Stephen Rumph, Beethoven After Napoleon: Political Romanticism in the Late Works (Berkeley, Los Angeles, and London, 2004), p. 195.

151. Quoted in William Weber, “Wagner, Wagnerism and Musical Idealism,” in David C. Large and William Weber (eds.), Wagnerism in European Culture and Politics (Ithaca and London, 1984), p. 44.

152. Johann Wolfgang von Goethe, “Review of Johann Georg Sulzer,” Allgemeine Theorie der schönen Künste in einzelnen, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter, auf einander folgenden Artikeln (Leipzig, 1771), first published in the Frankfurter gelehrten Anzeigen (1772), here in Goethes Werke, hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, vol. 37 (Weimar, 1896), p. 213.

153. Raymond Williams, Culture and Society 1780-1950 (London, 1958), pp. 33, 35.

154. Quoted in Rüdiger Safranski, Romantik: Eine deutsche Affäre (Munich, 2007), pp. 106-07.

155. Dieter Arendt, “Brentanos Philister-Rede am Ende des romantischen Jahrhunderts oder Der Philister-Krieg und seine unrühmliche Kapitulation,” Orbis Litterarum 55, 2 (2000).

156. Quoted in F. W. J. Hemmings, Culture and Society in France 1789-1848 (Leicester, 1987), p. 260.

157. T. J. Reed, Schiller (Oxford, 1991), pp. 68-69.

158. James J. Sheehan, German History, 1770-1866（Oxford, 1989）, p. 329.

159. Book 5, chap. 2. Eric Blackall (ed.), Goethe: The Collected Works, vol. 9: Wilhelm Meister’s Apprenticeship (Princeton, 1995), p. 172.

160. Goethe, Faust, Part One, trans. David Luke (Oxford, 1987), p. 20.

161. Johann Peter Eckermann, Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens 1823-1832, ed. Ernst Merian-Genast, 2 vols. (Basle, 1945), vol. I, p. 309.

162. Goethe, Faust, Part Two, trans. David Luke (Oxford, 1994), p. 223.

163. Mack Walker, German Home Towns (Ithaca, 1971), pp. 29-33.

164. Albert Cassagne, La théorie de l’art pour l’art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes (Paris, 1906), p. 23.

165. Benjamin Constant, Journal intime, précédé du Cahier rouge et d’Adolphe, ed. Jean Mistler (Monaco, 1945), p. 159. “J’ai une conversation avec Robinson, élève de Schelling. Son travail

sur l'Ésthetique de Kant a des idées très énergiques. L'art pour l'art, sans but, car tout but dénature l'art."在1910年3月的 Modern Language Notes杂志中，J. E. Spingarn正确地找到贡斯当在Journal Intime中"为艺术而艺术"的说法。但是他仅简单说"贡斯当总结了谢林的美学"，而并没有提到罗宾森的角色。

166. Ibid., pp. 38-39； Alfred Michiels, Histoire des idées littéraires en France au XIXe siècle, vol. II (Paris, 1863), p. 113.

167. Cassagne, La théorie de l'art pour l'art, p. 53.

168. Stendhal, Life of Rossini, trans. Richard N. Coe (London, 1956), pp. 235, 371, 407-08.

169. Joseph d'Ortigue, "Des sociétés philharmoniques dans le Midi de la France," Gazette musicale de Paris I, 48, November 30, 1824, p. 383.

170. Revue et gazette musicale de Paris II, 46, November 15, 1835.

171. Walker, Franz Liszt: The Virtuoso Years, p. 250.

172. A. Specht, "Vocabulaire artistique: Le bourgeois," Revue et gazette musicale de Paris X, 53, December 31, 1843, pp. 440-42.

173. Alexander Pope, An Essay on Man, ed. Maynard Mack (London and New Haven, 1950), pp. 50-51.

174. Alexander Pope, Imitations of Horace: The Poems of Alexander Pope, ed. John Butt, vol. IV, 2nd ed. (London and New Haven, 1953), p. 187.

175. Theodore Besterman, Voltaire, (London, 1969), pp. 367-72.

176. Voltaire, Candide, trans. Norman Cameron (London, 1947), pp. 13-14.

177. Indeed, Rousseau wrote to Voltaire to criticize his treatment of the Lisbon earthquake——Nicholas Shrady, The Last Day: Wrath, Ruin and Reason in the Great Lisbon Earthquake of 1755 (New York, 2008), pp. 122-23.

178. Peter Gay, The Enlightenment: An Interpretation, vol. 2: The Science of Freedom (New York, 1969), p. 531. 虽然彼得·盖伊在讨论卢梭的时候，展示出他一贯的文采与智慧，但是他高估了卢梭在启蒙主义方面的性格。

179. David Edmonds and John Eidinow, Rousseau's Dog: Two Great Thinkers at War in the Age of Enlightenment (London, 2006), p. 163. 正如这本饶有趣味的书所揭示的，卢梭和休谟都没起什么好作用，但是确实是卢梭的偏执症直接导致了两人的翻脸。

180. Rousseau, The Confessions, p. 190.

181. Hyder Edward Rollins (ed.), The Letters of John Keats 1814-21, 2 vols. (Cambridge, 1958), vol. I, p. 184.

182. G. L. Strachey, Landmarks in French Literature (London, n.d.), pp. 184-86, 189.

第二章
明月的阴面

梦与噩梦

一个温暖明媚的夏夜，康沃尔的马克王的宫廷中，狩猎的号角声渐渐沉寂，伊索尔德王后在焦急地等待她的情人——特里斯坦骑士的到来。她不顾侍女的警告，下令熄灭了自己宫门前的火炬，发出了周遭无人的信号。不一会儿，两个恋人已经紧紧相拥在一起，爱意交融，同时响起了激烈的音乐伴奏。这样，在理查德·瓦格纳的《特里斯坦和伊索尔德》第二幕中，一场二重唱开始了，其长度在所有歌剧中名列前茅。在20分钟左右（具体取决于指挥的速度）的时间里，两位恋人在他们的缠绵中加入了对日光的发难：

> 日光啊！日光啊！
>
> 我们最卑鄙的敌人，
>
> 就让所有的仇恨和纷争都在白天发生吧！

白天意味着欺骗、幻觉、失望与沮丧，而对“夜晚的神奇世界”，特里斯坦和伊索尔德如此赞扬道：

> 啊，永恒的夜！
>
> 甜蜜的夜！

壮丽的、崇高的

爱情之夜！

紧接着这几句台词是漫长二重唱的最后阶段，一连串管弦齐奏的高潮响起，并随着女佣的一声尖叫结束；接着，受到了羞辱的马克王带着他的随从入场。真是“爱极生悲”（post coitum triste）。特里斯坦的反应是：“乏味的白日，最后一次诅咒你！”(注)和济慈一样，特里斯坦与伊索尔德“以赴死之心沉入爱情”（half in love with easeful Death）。(注)

《特里斯坦和伊索尔德》写于1857至1859年间，在1865年首演于慕尼黑。此时浪漫主义的多数艺术分支都已经衰亡、过时，只有音乐在维持浪漫主义之火不灭——这个火的比喻完全合适，因为瓦格纳的不止一部音乐剧都在赞美黑夜。当时他是最新一位（但不是最后一位）夜的崇拜者。一百多年前的1742年，英国的教士爱德华·杨发表了一首很多节的诗，题为“对于生命、死亡与永生的抱怨或静夜思”（*The Complaint, or, Night-Thoughts on Life, Death, and Immortality*）。杨不断地想迅速弄明白生、死、永生，结果洋洋洒洒写了10 000行左右的无韵诗。这部作品获得了广泛而持久的好评，在接下来的50年中出版了大约一百多个版本。(注)打头一行是“温婉的睡眠！疲惫自然的回复之手！”很常规的开头。不过，杨很快就别开生面地欢迎夜晚的到来，因为这是放飞想象力的时间：

灵魂在白天是被动的，她所有的思绪

拘谨、小心、间断、沉稳；而到了晚上，

灵魂去外物而得自由，去激情而得冷静，

思绪不受牵绊，不受压抑，

在无疆的世界里甄选自己的所爱。

虽然特里斯坦和伊索尔德可能不会同意说夜晚让他们“失去激情变得冷静”，但他们会赞同这一点，即杨不喜欢白天“虚饰的浮华”。

我们在前一章已经看到，在关于天才的论述上，杨和德国学者互相唱和。在对夜的偏好方面，情况也是如此。到了1759年，《静夜思》已经有十种不同的德语翻译，很多德语文学舞台上的大腕都是他的仰慕者，包括博莫尔、克洛普施托克（他给杨写过一首颂诗《致杨》）、盖勒特、维兰德、格斯滕伯格、哈曼和赫尔德。[注]赫尔德曾经说，他发现阅读杨的诗歌的最佳时间是在被星光照亮的夏日夜晚，在教堂旁边的花园中。“那里长着古老的柠檬树，在晚风的吹拂下沙沙作响，灵魂也跟着摇晃。哲学的猫头鹰[注]不时发出空旷的叫声，叫声来自一座中世纪古堡的废墟，或是一座古老的哥特高塔。”[注]他还给予了杨最高的荣耀，赞美他是“一个天才”。[注]哈曼告诉赫尔德，自己曾经历过一种可怕的感觉，“好像自己所有的思想只不过是‘静夜思’的一个翻版，而且自己的各种念头永远摆脱不掉杨的比喻”。[注]

这种白日与黑夜的对立成为浪漫主义革命一个备受喜爱的主题。在更大的尺度上，这当然是对启蒙运动偏爱光明的反抗。查尔斯-尼古拉·柯升所画的《百科全书》卷首图，用图像概括了这一长达数卷的写作工程；他画的是一位光芒环绕的美女，她象征着真理，理性与哲学正温柔地揭开迷信之面纱，显露出她的光彩。诺瓦利斯在《基督教还是欧洲》（1799）里抱怨说：“光成了哲学家最钟爱的主题，特别是它在数学上的可测性，以及它的运动不受限制。相比光的色彩变化，他们更感兴趣的是光线的折射，所以他们用‘光’命名了他们的伟大事业[注]。”[注]那种明亮但是乏味的环境就犹如病房一样，在那里诗性的想象力是不可能繁荣：“我知道所有的想象力是怎样的像梦一般，是怎样地喜爱夜晚，孤寂，而无意义。”[注]

与柯升的乐观主义画作相对立的是亨利·福塞利于1781年创作的《噩梦》。一个睡在床上的女人，两腿微分，胳膊垂在床边，嘴半闭

着，鼻翼张开。使她做噩梦的，是她肚子上坐着的一只精灵（或者一只梦魔）。这个可怖的情境被画中一匹疯马强化了：它的眼睛突起，嘴巴张开，从红色帘子后面探出头来。1781年该画在伦敦皇家画院展出时引起了轰动，又在整个欧洲大陆广受欢迎，被制成镌刻画传播，很多还是地方上的盗版品。歌德的赞助人，魏玛的卡尔·奥古斯特公爵，在1781年莱比锡书展上看到一幅该画的复制品，反应很是热切：“我已经很久没有见过能让我如此高兴的画了。”于是他开始收集所有福塞利画作的镌刻画。在同时代没有别的画像这幅画一样，如此频繁地被讽刺画家模仿。

比较不为人知的是福塞利留在同一张画布背面的画。这是因为，直到20世纪中期底特律艺术学院得到《噩梦》时，《噩梦》背面的图像才被发现。这是一幅肖像，画的是一位容貌姣好、引人注目的年轻女子，摆着一个常规的端庄姿势。虽然福塞利没有透露她的身份，但她很可能是安娜·兰多特；1779年福塞利返回在苏黎世的家乡时，与她有一段热烈的恋情。福塞利意识到自己无德无能，结婚无望，难以当着姑娘的面一表衷肠，但却不惮向自己的朋友吐露真情。安娜的叔叔是著名作家约翰·卡斯帕·拉瓦特，福塞利给他写信说：“她现在在苏黎世吗？我昨天夜里和她上床了。我把睡衣乱糟糟扔在一边，用我发烫的手环住她，紧扣住她，我在她的身体和灵魂中融进了自己的身体和灵魂，倾入了自己的气息和力量。现在，胆敢再碰她的人都犯了通奸与乱伦之罪！她是我的，我是她的。我会拥有她。”“每一个没有她的夜晚，我都躺在她的床上。”根据艺术史学者H·W·詹森的观点，正反两面中的女人都是安娜·兰多特。伊拉斯谟斯·达尔文在《噩梦》的一副镌刻画上加上了四行诗：

> 骑着他的午夜疯马，穿行在夜雾中，
>
> 掠过小群的野鬼，沼泽、湖泊和泥塘，

> 寻找昏睡不醒、为爱迷失的少女，
>
> 下马，微笑，坐到少女的胸脯上。[注]

在今天，福塞利虽然不如同时代的雷诺兹和庚斯博罗[注]出名，但是他在他生活的那个年代十分有影响力。不论是在英国还是在欧洲大陆，他被敬为和布莱克、歌德一样广博的天才。[注]虽然他在很大意义上是一个无偏无党的人，不能被当作任何艺术派别的代表人物，不过他确实把很多种可以侵蚀启蒙古典主义的力量统一在他奇怪的人格中了。他厌烦约束、均衡、和谐的观点，在生活和艺术中唯恐避之不及（虽然他把生活和艺术看作不同的两件事）。21岁时，他勇敢但有失明智地袭击了一位腐败的城市官员，从而被迫逃出苏黎世。之后他在欧洲漫游，过着一种吉普赛式的生活方式，因此他获得了一个“野生瑞士人”的绰号。拉瓦特如此向赫尔德形容他：

> 他是我所知的最具创意的天才。无他，只有能量、丰盈与镇定。有种战士的野性，那种极为崇高的感觉！……他的精神是暴风，他的行事如火焰！他行走在风的羽翼之上。他的笑是对地狱的嘲讽，他的爱情如致命的闪电。[注]

赫尔德对福塞利的评价，是“如山间激流一般的天才”。[注]自然，福塞利敬重卢梭，乃至写了一本论卢梭的书，书的扉页上写着“正义与自由业已被黜，伏尔泰驾着‘人性’的怪兽，而卢梭奋起迎战”。[注] 1776年，他和卢梭共度了几个小时，让他“高兴到了人的极致”，不过他们后来起了分歧（这确实是卢梭式的作风）。[注]同样自然的是，福塞利敬重往昔一切不经雕饰的、行不由径的天才，尤其是莎士比亚：这个莎士比亚属于暴力、神秘和梦境，属于麦克白的女巫、仙后的情色幻想。[注]正是莎士比亚的那些在古典主义者看来是不规范的品质，却是最受福塞利推崇的。就像他在一句格言（他很多名言说的都关于天才的本质）里说

的："莎士比亚之于索福克勒斯，就相当于风暴之夜中的闪电之于白天的日光。"[注]而他在罗马遇到的来自欧洲各地的学院艺术家，福塞利把他们当作"蠹虫"。[注]

福塞利从自己的内心寻找灵感。从他大量的自画像中，我们能看到频频出现的忧思，这说明他的内心所获是令人不安的。《噩梦》中的色情暗示在其他的作品中一次又一次出现，虽然不那么疯癫，但是表现得更明显。比如，一幅作于1809年的情色群像，画了一个斜躺着的男人，三个裸体的女人正在与他寻欢作乐：第一个女人正在帮助第二个女人与男人交合，而第三个女人正要将下体坐在男人的脸上。[注]虽然看不出画中的男人是否情愿参与，但在福塞利20年前画的一幅类似的作品中，男人的双手显然是被捆住的。福塞利有某种情结，关注饥渴女性与被压制的男性。最明显的一幅画题目正是"女人的狠心"（*Female Cruelty*），还有一幅画叫作"布伦希尔德看甘特被吊在天花板上"（*Brunhild Watching Gunther Suspended from the Ceiling*）。换句话说，福塞利不认为他阴暗内心中的幻想需要隐藏起来，而是正当的灵感源泉。正如他自己所写的那样："梦是最少被探索的艺术领域。"[注]

但是，一个男人的美梦可能是一个女人的噩梦。福塞利意识深处的黑暗角落，并不是每个人都愿意赞同（虽然他明显带有色情描写的画作在他生前并没有被公开）。1786年，在杂志《公共广告商》中，有一个匿名的评论家坦言，关于福塞利作品的优点，他没什么想法。他认为"图画表现的是，或者说应该表现自然景物，描绘得细致、有品位，"但是福塞利呢，"似乎画的所有主题都来自想象，这让他的作品几乎不可理解，从而也没有标准可以评判他的画，除了想象"。[注]在1785年皇家画院的展览中，霍勒斯·沃波尔站在福塞利的《曼陀罗：一个魔咒》前，在笔记本的边沿记下："极端迷狂，从没有这样迷狂过：癫狂。"[注]这是一个典型的五十步笑百步的例子：写这句话的可是《奥特兰托城堡》的作者，这本魔性的哥特小说是噩梦启发的产物。

福塞利把他色情的一面展现在公众的目光下，这是在追随他的先师卢梭的脚步。卢梭在《忏悔录》中回忆说，在他能记得的岁月里，淫欲都在“我的血液中燃烧”。他写了一段激情澎湃的话回忆他的年轻时代，“我血管中无止息的骚动”，“我癫狂的臆想、狂野发作的意淫”，结果是卢梭变得“天性热忱、好色、早熟”。幸运的是，“我的敏感结合了我的怯懦和浪漫本性，”没有让卢梭陷入“最野蛮的纵欲”。(注)害怕违背道德，却有旺盛的性欲驱使，两者的紧张在卢梭的自传和文学创作中得到表达。谈到1757年《新爱洛漪丝》写作的最后阶段，他说：“春天归来，我的性欲狂乱严重了一倍，我写《朱莉》最后几段时，有几个词暴露了我当时饥渴的心境。”(注)

因为来自社会的压力，很少有作家敢像卢梭这么坦诚。不仅如此，卢梭的内省也成为界定浪漫主义的最主要特征之一。性从不遥远，不论用多么冠冕堂皇的语汇来掩饰。事实上，浪漫主义的色情由来已久。在启蒙的古典主义主导时代，出现了很多情色书，比先前的时代都多。而且这些都是淫书，经常针对教会，像狄德罗的《修女》（*La Religieuse*）、让-巴普蒂斯特·德·波义耳(注)的《哲学家特莱丝》（*Thérèse Philosophe*）。弗里德里希·施莱格尔的《露辛德》（*Lucinde*，1799）则不属于淫书那一类；它将性视作通向心灵沟通的道路，而非通向心理满足的法门。《露辛德》的出版揭露了一部丑闻，因为该书所以闻名，是因为它以描写作者和多萝特雅·维特的通奸为原型。多萝特雅·维特是摩西·门德尔松(注)的女儿，施莱格尔与她同居了多年，才最终“让她成了一个坦诚的女人”（making an honest woman of her）——用一种最近才过时的说法说。那时的读者群虽然是由《少年维特之烦恼》培养起来的，但他们看了《露辛德》中的一些淫荡片段还会感到很震惊。比如这一段所描写的朱力亚斯（露辛德的情人）的爱欲之梦：

微妙的火焰流遍了我的血管；我梦寐以求的不只是一个吻，不

> 只是你双臂的一个拥抱；不只是辟开忍耐的荆棘，不只是甘愿臣服，冷却那甜蜜的火焰；我欲求的不仅仅是你的唇、你的眼或你的身体。不如说，我要的是所有这些浪漫地混合在一起，是最丰富的记忆与渴望的奇幻交融……我们之间，机智与欢喜此起彼伏，成了我们合二为一的生命的共同脉搏。我们彼此相拥，像宗教一样忘我。我乞求你，把身体完全交给疯狂吧，哪怕就一次；我乞求你，打开你难填的欲壑吧。(注)

令丑闻变得更严重（非常严重！）的是，朱力亚斯和露辛德之间的不合法关系最后并没有归于不幸、追悔莫及或纠缠难解的结局；相反，他们的结局幸福美满。施莱格尔的一句格言同样不守常规："爱的权利高于祭坛上的仪轨。"(注)

爱人"像宗教一样忘我"地相拥震惊了正统的基督徒，但宗教和爱情对于浪漫主义者来讲没什么矛盾——或者至少其中的德国人会这样想；对他们来说，浪漫主义是"宗教在美学上的延续"。(注)这种美学既包括肉体的诉求，也包括精神的诉求。确实，两者互相纠缠，很难解开。正如施莱格尔的朋友克莱门斯·布伦塔诺在其小说《哥德维》（*Godwi*）中说的那样，只有纵欲的人才真正是宗教的人，而且"人如果天性上倾心于欲望的快乐，但却不放纵其中，那才是腐化的。没有什么人比一个喜爱肉欲享受的贞女更不贞的了"。耶拿聚会的另一个成员诺瓦利斯，习惯把宗教启示和性爱经验混为一谈；他曾写道，触到了人体就是触到了天堂。(注)在他1799到1800年间写的《夜之颂歌》中，他糅合黑暗、死亡和性，给出了终极的诗性表达。

神奇的夜世界

夜与梦成了一个浪漫主义的比喻。为之诠释的绘画很多，卡斯帕·大卫·弗里德里希的画作因为其原创性与感染力而独树一帜。从视觉上不难佐证，他的创造精神展翅飞翔的时间主要是夜晚，或者至少在黎明或黄昏：《月光下的海景》《月光下的海岸》《月光里的北海》《海上月升》《巨人山上的月》《格雷夫斯瓦尔德在月光中》《小镇月出》《沉思月亮的男女》《月出海边的两个人》《波罗的海的夜晚》《夜中的星》，不必说还有一幅画就叫《夜》（描绘的是一只被风暴打翻的船）。[注]在弗里德里希的画里，阳光普照的机会很少，即使有阳光，也是太阳将要落下的时候。他的作品多是内向、沉思的，最有代表性的是1824年创作的《墓地大门》。根据一个到访过弗里德里希画室的俄国客人的说法，他画中描绘的是一对丧子的夫妇，他们的孩子白天刚刚被埋葬在这个墓园里，到了傍晚他们又回来探望。夫妇在墓园的大门口张望，看到婴儿的灵魂飞落下来，徘徊于其他坟头上的先灵在问候他。[注]不过我们也不需要知道这些事，弗里德里希表达从此岸望向来世的高超技巧，我们可以直观地欣赏。正如我们不必信仰来世，就能欣赏他的创造力。1840年他去世时，时年65岁；当时他的声名久已衰微，在19世纪的后半叶也毫无起色。但到了20世纪，他再次魂归浪漫主义绘画艺术的风口浪尖，因为他的图画有了一种新的感召力。受到感召的已经不仅是画家：塞缪尔·贝克特[注]在柏林观赏《思考月亮的男女》时评论说："要知道，这就是《等待戈多》的源头。"[注]

对夜晚的看法的转变是浪漫主义的核心，这在音乐领域体现得尤为明显。在18世纪，任何以"夜曲"（意大利语中的notturno或德语中的Nachtmusik）为题的音乐都是欢快的曲子，由管乐或铜管乐合奏，用作夏季室外晚宴的背景音乐。莫扎特1787年创作的《一首小夜曲》（*Eine kleine Nachtmusik*）不论从哪方面看都是一个完美的例子。它的开头一段是所有音乐中最令人耳熟能详的，一听立马就能认出来。这导致它在很多不合适的场合被过度播放——从飞机上到购物广场里——播得太多，以至于人们听而不闻。

约翰·菲尔德在1812年创作的“夜曲”（nocturne）则完全是另一种东西。[注]这是“夜曲”一词首次出现在法语中，并且首次应用于钢琴独奏的形式。菲尔德是爱尔兰的侨民，1782年生于都柏林，曾在伦敦于穆齐奥·克莱门蒂[注]门下学习（而且被他无情剥削了）。1802年移居俄国。菲尔德结合自己大师级的钢琴技艺和对意大利歌剧（在他客居的国家非常流行）的直观了解，创作出了真正有特色的音乐。[注]很多现有的录音显示，这种音乐有一种直接的、魔法般的感召力。即便李斯特这样有造诣的音乐家也对他敬仰有加：“菲尔德发明的‘夜曲’（nocturne）的名称非常适合这些曲子。因为它们一开始的一段旋律就能立刻把我们带入夜晚的时光，灵魂不再受日间琐事的烦扰，变得孑然一身，飞升到神秘的领域、群星闪烁的天堂。”[注]李斯特还说，在他年轻的时候，听菲尔德的音乐让他度过了许多美好的时光，常被那种“醉人的温柔”诱入一种恍惚的心境。

很多音乐家模仿菲尔德，以此体现对他的恭维。肖邦在1829年到1847年间写了21首夜曲。他探索出的深度和变化，令夜曲这一风格在钢琴曲中牢牢确立了自己的位置。他的降E大调夜曲Op. 9 no. 2几乎和《一首小夜曲》一样为人熟知。能在普及程度上与它竞争的大概是李斯特的夜曲no. 3，发表于1850年，它更著名的名字是《爱之梦》（*Liebestraum*）。整个19世纪，其他作曲家更充实了这一曲式，他们包括舒曼、格林卡、柴可夫斯基、里姆斯基-柯萨科夫、斯克里亚宾、格里格、德彪西、福莱、萨蒂、丹第、普朗克。[注]

菲尔德和肖邦的夜曲中的夜，是温柔的、忧郁的、沉思的、渴望的、倦怠的时光——浪漫的时光。最开始，菲尔德把他的夜曲叫作“罗曼思”（romance）。[注]节奏是不变的柔和，大多数曲子标的都是“中板”、“行板”或“慢板”。若偶尔有白云穿月，那总是春天或夏天的夜晚。夜曲适合为咏夜诗伴奏，这种诗在法国浪漫主义者中很流行。比如阿尔弗莱·德·缪塞在《五月之夜》一诗中，借缪斯之口说：

诗人，拿起你的琴；细草坪上的良夜

在它香的纱幕里轻轻摇荡着春风。

玫瑰花儿还正在含着苞，春心未泄，

它准备着拼一死醉倒那钿色狂蜂。

你听呵！万籁俱寂；该想到你的爱人。

今夜那菩提树下，荫棚儿密叶森森，

夕阳给它留下了渐转温和的别意。

今夜是百花齐放：长生不老的自然，

充满着幽香、软语，到处是情爱缠绵，

像一对少年夫妻喜气洋洋的床席。注

但是在夜中也会有痛苦、忧愁和苦难，也会是天气转冷、风暴骤起的时间。这就是弗兰茨·舒伯特在《冬之旅》（*Winterreise*）中描绘的。他在短暂生命的倒数第二年，谱了这部声乐套曲。而其中所配的24首诗，全部出自普鲁士诗人威廉·米勒之手，他与舒伯特从未谋面，却同样死于1827年。不论后世怎么评价米勒毕生的诗作，单是为舒伯特两部最伟大的声乐套曲［另一部是《美丽的模仿女》（*Die schöne Müllerin*）］作词，就足以令他名正言顺地永垂不朽了。他诗中无名的主人公在夜中绝望地穿过冰封的土地，只为了逃避一段不美满、无回报、完全不值得的爱情。在死寂的夜里，他路过那棵椴树，树干上刻着他曾经的爱情。想要看春日暖阳、亮丽的花，只有夜宿烧炭人住的茅舍里，做个梦才有可能看到。旅人在黑暗中看到的灯光，原来只是鬼火而已。他穿过沉睡的村庄，狗对着他吠叫，扯动着锁链。他忽视指向城镇的路牌，专挑荒废的小道走，因为他知道他要走向一个无法回头的地方。在套曲快要结束之前，有一段名为“勇气”，旅人从未纾缓的悲惨心境被一个决然的愉快决定中断了：他要停止逃避，回到世界，不论有多

大的风雨。他叹道，即使人间不能找到神，至少他可以自己做一个神。这一阵欣喜并没有持续多久。最后一段词中，他来到一个荒村，唯一陪伴他的是一位老乞丐，他的脚和手都冻僵了，端着一只空碗。

虽然身患梅毒让舒伯特在死前忍受了漫长的煎熬，但此时他的创造力却空前绽放。他死前18个月创作了30多部作品，包括降B大调（D898）和降E大调（D929）的两首钢琴三重奏[注]，一首C大调弦乐四重奏（D956），一部他死后以“天鹅之歌”（*Schwanengesang*）为题发表的组歌（D957），三首钢琴奏鸣曲（D958-60），以及一部最为雄心勃勃（也是最伟大）的组歌《岩石上的牧羊人》（*Der Hirt auf dem Felsen*，D965）。即使有如此多的作品，舒伯特为《冬之旅》谱的曲还是因为情感强烈而脱颖而出。不论是由男高音（伊恩·波斯特里奇）、男中音（迪特里希·菲舍尔-迪斯考）还是女中音（碧姬特·法丝宾德）演唱，[注]七十余分钟的《冬之旅》用音乐最好地回应了卡斯帕·大卫·弗里德里希的叮嘱：艺术家要搜寻自己的内心，“把你在黑暗中看到的带到日光下，从而它就能影响到其他人，从外在进入内心”。舒伯特自己坦诚说，米勒的诗作深深触动了他。他的老朋友约瑟夫·冯·施鲍恩有如下记录：

> 有一天他对我说“今天来一趟肖博家，我给你唱一套超赞的歌。我非常想知道你听了以后会怎么说。其他任何歌曲都没有像这一首那样感动我。”于是，我去听他唱了，他的声音饱含感情，为我们唱完了全部《冬之旅》。这套歌的感情如此阴郁，我们听完都默然了。肖博说他只喜欢其中一首，《椴树》（Der Lindenbaum）。对此，舒伯特只是说：“我喜欢这些歌超过任何其他的歌，你也会逐渐喜欢它们的。”他是对的，很快我们就热烈喜欢上了这些忧郁的歌……德语中没有比这更美妙的歌了，这是他真正的天鹅之歌。[注]

1815年，米勒在日记里写道：“我既不会演奏，也不会唱歌，不过当我写诗的时候，毕竟还是要歌唱。如果我可以写一些旋律，我的歌词会比现有的更好。但我敢于写！可能某处藏着一个精灵，听取了文字背后的旋律，并把它告诉了我。”[注]

理性的昏睡

菲尔德的夜是舒缓、温暖的，舒伯特的夜是冰冷刺骨的。但在戈雅著名的蚀刻画《理性的昏睡催生怪物》（*El sueño de la razón produce monstros*，1799）中又描绘了什么呢？他画了一位艺术家在他的书桌上睡着了——该画三个版本中的第一个画得很清楚，其中的艺术家正是戈雅自己。[注]在艺术家的左肩上蜷着一只黑猫，右边地板上一只猞猁冷漠地看着他。左边书桌侧面写着本作的名字。给出画名的西班牙文是必要的，因为“sueño”既可以指“睡”，也可以指“梦”。这不是要抠字眼。画名通常的理解为“理性的昏睡催生怪物”，而且一般认为这幅画“并没有为一种提倡不羁想象的暗黑艺术张本，而是一个警示，暗示了如果艺术家任由他被想象力左右，会发生怎样的后果”（乔治·列维京）。[注]戈雅自己对该画第二个版本的评论也使得列维京的观点更加可信，戈雅说：“画家已经入梦。他唯一的目的就是革除人们普遍迷信的有害观念，《狂想集》（*Caprichos*）[注]发出了永恒的真理宣告。”当时他就希望用《理性的昏睡》来推介他的蚀刻画集《狂想集》（西班牙语中caprichos意思是幻想、想象力之发挥）。

画中出现的动物可以进一步证明这幅画的旨意本质是启蒙的。在第一版中有一只驴，象征愚昧；一只舌头垂在嘴边的狗，象征贪婪；一群蝙蝠，象征虚伪；猞猁，一本当代西班牙语词典说“它视觉敏锐，十分精明，能认识细微的事物，会不顾困难地探索”[注]。在最后一版中，驴

和狗不见了，出现了一只黑猫，它是猞猁的恶的对立面。但是，几只猫头鹰又是什么意思呢？它们是和雅典娜（或密涅瓦）有关系的生物，象征着智慧吗？抑或它们是西班牙语中象征愚昧和黑暗力量的猫头鹰（Búhos）？在第三版、也就是最后一版中，猫头鹰给戈雅叼来了粉笔，这意味着一个好的灵感来源吗？是在鼓励他运用从潜意识中生发的想象力量吗？如果是这样的话，“sueño”就更适合理解为“梦”。或者，它在诱导邪恶，想让他走上疯癫的不归路，沉溺于不受理性控制的想象中？要是这样的话，“sueño”就应该是“睡”的意思了。

戈雅自己并没有把意思说明。那条据说是出自戈雅之口的评论其实是别人写的（比如他的朋友、剧作家莫拉丁[注]）[注]：“被理性遗弃的想象力会带来意想不到的怪物；如果与理性结合，她是所有的艺术之母，是所有奇迹的源头。”另一种完全可能的说法是：戈雅无疑是启蒙运动的人。戈雅的一部分友人是西班牙启蒙哲学家（ilustrados），如加斯帕尔·梅尔乔·德·霍贝拉诺斯，戈雅最伟大的肖像作品画的就是他，两人的深厚友谊因此永垂不朽。[注]戈雅绘画生涯的前半段比较平常：在萨拉戈萨学艺，在意大利侨居，从那里回西班牙以后得到国家的赞助（为皇家制毯厂绘图或为王室画像）、教会的赞助（为祭坛或墙面作画）和贵族的赞助（画像）。1780年，他成为马德里皇家画院的成员，5年后任主管代理，又一年后任国王的御用画家。[注]

不过，在1792年，46岁的戈雅染上一种严重的慢性疾病，最后完全聋了。突发昏厥、间歇的失明、幻觉，这些都是令他苦恼的并发症状。[注]另一面的并发症是，他的创作风格发生了突变。他告诉他的朋友（也是皇家画院的副院长）伯纳多·德·伊利亚特，他准备画一些压箱底的画，描绘一些“受委托而作的画不能画的主题，发挥一下狂想和捏造的力量”。应运而生的12幅画中，有6幅表现的是斗牛（戈雅非常喜欢这项运动），剩下几幅画的是一场夜间大火之后的幸存者、一场船难后的幸存者、一伙巡回演出的伶人、一场公路抢劫、一所监狱的内景、一所疯

人院。[注]疯人院那幅画是基于戈雅的真实经历，他向伊利亚特描述说，那是“一个装满疯子的农村院落，两个裸体男人正和他们的看守打架，看守操着一只麻袋打败了他们，还打了其他的人（此情此景是我在萨拉戈萨亲眼见到的）”。[注]不过，那幅画与其说是对疯人院场景的再现，不如说表达了戈雅不正常的心境。

此时，戈雅已经逐渐离开了他之前工作的画院环境。1792年，在他染病前不久，还在皇家画院关于授课改制做了演讲。虽然他宣称坚守模仿性美学的核心准则，把“对自然的准确模仿”认定为绘画的唯一目标，但是他也坚决反对学院教条主义。他说：“画院不应限制过严。”任何涉及强制和奴役的因素都应革除，必须废除所有学生统一修习的必修课表，因为“绘画是没有统一规则的”。即使是最伟大的画家，也无法解释“他如何获得对事物的精深领悟与鉴赏，而这是伟大的艺术的必要条件”。自然确实需要模仿，但是模仿的过程“真的是一个深刻的、参不透的谜！”[注]

7年之后，当他为《狂想集》撰写广告时，进一步走向了表达性美学：

> 作者没有跟随任何前辈作者的脚步，也没有复制自然本身。模仿自然是非常困难的，而且一个成功的模仿值得崇敬。与自然分道扬镳的人一定极高地看重尊严，因为他需要的艺术形式与布局，只存在于一个不理智心灵的黑暗与迷惘之中，产生于不羁的激情之中，现在却要他摆在公众的眼前。[注]

虽然说起来不够前后一致，但戈雅还是强调他的首要目标是道德进步：“诗歌和散文可以批评人类的错误与罪恶，绘画这么做也是合适的。”他的目标是讽刺“文明社会中存在的数不清的缺陷和愚行，以及被习俗、愚昧和自利推崇的偏见与欺骗”。他用一番巧妙的话为广告做

结，为模仿式艺术给出了一个想得到的最好的定义：“和诗歌一样，绘画从永恒之中找出最适宜的。绘画采纳自然中不同事物上的各种品质与境遇，把它们汇集在一个想象的造物上。这样，画家巧夺天工，不仅进行了忠实地呈现，也做了一个创造者，而非被动模仿者。”[注]

在《狂想集》的80幅蚀刻画中，有一部分确实将讽刺的锋芒指向了同时代的人，比如僧侣、修士、宗教裁判所和女王的情人曼纽埃尔·戈多伊。但如果噩梦般的画面一个接着一个，再怎么有说教意义也会令人捉摸不透。戈雅让自己的理智陷入昏睡，在梦里他进入了自己潜意识的心智。他从内心带回外部世界、并以独特手法画出来的东西，完美印证了亚历山大·蒲柏的恐惧：

> 恐惧当道，理性在它的宝座上还能否坚持？
>
> 还能否驾驭已知，而且不惧怕未知？
>
> 还能否探寻这两个世界，勇敢且整全，
>
> 哪怕有巫婆、恶魔、幻境和火？[注]

戈雅的艺术世界没有牛顿力学，居住着残疾人、罪犯、娼妓、怪物、恶鬼、巫婆、魔法师和疯子，互相之间做着说不清的事。比如，第十九幅画，《他们全部都将坠落》[注]，该怎么理解呢？画中一棵树上站着一只诱鸟[注]，长着荡妇的脸和前胸。她的周围，翻飞着很多长着男人脸的鸟。画面下方展示了他们最终的下场：两个妓女和一个老妇拔光了一只怪鸟的羽毛，正把一根木棍插入他的肛门里，呕吐物从他嘴里流出来。确实，理性的昏睡会产生怪物。戈雅可能也会同意哈曼，认为梦“是通往认识自我内心的炼狱之旅”。[注]戈雅本人就写过，他“画的是他的梦”。[注]戈雅对女巫很感兴趣，近乎迷恋，《狂想集》有四分之一画的是女巫。戈雅也并未理会伏尔泰式启蒙哲学家对女巫的批判和不屑一顾。他写道：“当白日初升，他们就各自飞散：女巫、地精、幻影、

幽灵……他们在白天躲在哪里，把自己关在哪里，没人找得到。”注所以说，即使戈雅果真按启蒙运动的章程行事，那他也用浪漫之语言行启蒙之事。在下一章中我们将看到，戈雅见识了拿破仑的军队——军队装备上启蒙主义，如虎添翼——但它却为戈雅创造更黑暗、更引人入胜的画面提供了素材。

同样在《狂想集》发表的这一年（1799），歌德正在写作《浮士德》的“瓦普几斯之夜”（Walpurgis Night）这一章。五旬节的前夜，浮士德和糜非斯托登上布罗肯峰，哈尔茨山的最高处，去众魔女那里度安息日。在去撒旦王座的路上，他们看到了奇幻的生物，和戈雅想象中那些很像。歌德描写了鬼火、蝾螈，当然还有猫头鹰；树木伸出根须想缠住路过的人；不同模样、不同身形、不同年龄的魔女，包括骑母猪的女巫“包诺妈”；还有一位将军、一位大臣、一个新贵，一只从年轻漂亮的魔女嘴里钻出的红老鼠，等等。这一章好像在呼唤着费德里科·费里尼注将它拍成电影，单单是其中暗示情色的描写就很有料：

浮士德（带着年轻女子跳舞）

我曾做过一场美梦，

梦见了一棵苹果树；

两只苹果闪耀枝头，

引诱我向树上爬去。

美女

打从在乐园的时候起，

你便对苹果馋涎欲滴；

因为高兴我十分激动：

苹果也长在咱园子里。

靡非斯托（带着老婆子跳舞）

我曾做过一场噩梦，

梦见一棵裂开的树；

树上有一个大窟窿，

窟窿再大我仍受用。

老婆子

对于你这位马脚骑士，

我要致最诚挚的敬意；

你要是不嫌弃窟窿大，

就请把粗塞子准备起。㊟ ㊟

歌德不但让他的想象力自由驰骋，而且借机报复了柏林启蒙运动的老前辈弗里德里希·尼可莱，他曾经非常不明智地发表了一篇文章，笨拙地讽刺了歌德的《少年维特之烦恼》。在魔女的安息日聚会那里，尼可莱作为“Proktophantasmist”出场；在英译本里，这个词被恰当地翻译成“Mr Arsey-Phantarsey”（即“用屁股思考的先生”），英语译者大卫·卢克很有想法。

臀部思想者

该死的东西！竟敢胡为妄行！

鬼怪的腿脚永远正常不了，

我不是早就向你们作过证明？

你们竟跳起舞来，像我们其他人！

……

你们还在跳！真是闻所未闻！

快滚！经过启蒙咱们眼亮心明！

……

我可早已开始清除迷信愚妄，

但总除不干净，真太不像样！注 注

艺术家的鸦片

歌德和戈雅都不需要用人工刺激释放藏在他们潜意识中的魔鬼。济慈不仅不需要，还在《忧郁颂》中建议戒掉它们：

不呵！不要到忘川去，也不要拧绞

根深的乌头，把它的毒汁当美酒注

令他进入恍惚入迷的境界的是诗性的敏感，正如他在《夜莺颂》开始几行中写的：

我的心疼痛，困倦和麻木使神经

痛楚，仿佛我啜饮了毒汁满杯，

或者吞服了鸦片，一点不剩，

一会儿，我就沉入了忘川河水。注

四节诗之后，他明确地反对刻意地辅助艺术创作：

去吧！去吧！我要向着你飞去，

不是伴酒神乘虎豹的车驾驰骋，

尽管迟钝的脑子困惑，犹豫，

我已凭诗神无形的羽翼登程。[注][注]

另一些人则更喜欢借助触手可得的致幻剂。这些药剂在药店就可以买到，没有任何限制；常用的是“鸦片酊”，即溶在酒精中的鸦片。当时在英国，这种药每家每户的药橱里都会放一瓶，当作止痛剂用。[注]最热衷使用鸦片酊的是托马斯·德·昆西，他最初为了缓解胃痛开始服用，然后不可救药地上了瘾；1821年他出版了《瘾君子自白》一书。不过，这本书的标题与其说是一个糟糕的成瘾警告，不如说是在表达一个本来就惯于自省的人，因为吸毒而更加仔细地审查自己的内心生活。德·昆西表示，他的主要目的是“揭示潜在的属于梦境的某种宏大的东西”，包括“那种恍惚、最深沉的白日梦，这都是鸦片能为人性做的贡献——把它推上巅峰”。[注]

另一个使用者是埃克托·柏辽兹。幸运的是，他只是偶尔有瘾。他性格上有很多浪漫主义的特质，其中一个就是认真自省。1830年，26岁的他给父亲写信说：“我希望我能找到一种特效药，能够缓解那种始终折磨着我的疯狂的兴奋感。但是我永远也不会从别处找到它，我生来就带着这种药。我一直习惯观察我自己，这意味着没有什么感受会被我遗忘——我通过镜子看自己。我经常经历最不凡的感受，然而没什么让我明白这些感受；神经兴奋无疑是原因，但是其效果就像服了鸦片一样。”[注]他确实很敏感，当他听说最喜欢的格鲁克[注]的歌剧《伊菲姬尼在陶利德》（*Iphigénie en Tauride*）即将开演的消息，他就会激动地双腿发抖，牙打战，头发昏，甚至流鼻血。[注]

柏辽兹很可能读过1828年法文版的《瘾君子自白》。而这一版本的

译者就是阿尔弗莱·德·缪塞；缪塞还在译本中加了一段，写一个主人公在毒品的作用下，幻想他犯下了一个可怕的罪，而且听见他背叛死刑。这正是柏辽兹《幻想交响曲》第四乐章的主题，这一乐章写于1830年，标题为“一个描写艺术家生活的章节”。[注]他在笔记里写道：“在一阵绝望之中，他（这位艺术家）想用鸦片毒死自己。但毒品没有毒死他，却引发了可怕的幻觉，让他相信自己亲手杀了他的爱人，被判死刑，并且见证了自己被处死。他走向断头台，看到刽子手、士兵和民众组成浩浩荡荡的队伍。在末尾，旋律重复，犹如最后的爱之提醒，但被骤然落下的铡刀斩断。”[注]虽然断头台的铡刀突然落下由一个着重音强调，但这还不是交响曲的结尾。在接下来最后的乐章“魔女的安息日之梦”，这位艺术家“被一群丑陋的恶魔和女巫环绕，他们汇聚一堂欢度安息日”。

我们有相当的理由把《幻想交响曲》当作法国浪漫主义的巅峰。这部交响乐直接的灵感来源于柏辽兹对爱尔兰女演员哈里特·史密森无果的爱情。柏辽兹看了她饰演英语《哈姆雷特》中的奥菲利亚，虽然基本听不明白，但他还是爱上了她。《幻想交响曲》也标志着柏辽兹艺术独立的宣言：“现在我既已打破了庸常之锁，我看到一片广袤的领域在我面前展开，学院规则曾一直禁止我进入这片土地。”促成这一解放的是“令人敬畏的巨人，贝多芬”。[注]在他写给妹妹饱含深情的信中，他甚至给他的叛逆染上了一层香艳的色彩：“你想象不到，当一个作曲家可以自由地依自己的意志而动，那是一种怎样的欢喜。当我的乐谱第一次得到了赞扬，当我把我的乐器列队排好，当我顾念着那一片学院偏见禁止触碰的处女地；自从我的解放，我把她当作自己的领地，我莽莽撞撞，慌忙地想将她收获。”[注]除了莎士比亚、缪塞、德·昆西、贝多芬和歌德，其他对《幻想交响乐》产生影响的人是一连串的法国浪漫主义者：夏多布里昂、维克多·雨果、阿尔弗莱·德·维尼[注]，以及热拉尔·德·奈瓦尔[注]。[注]

柏辽兹之所以能一直保持法国巅峰浪漫主义者的地位，同样也因为

他激起了传统卫道士的反对。1832年，法国音乐批评的老前辈弗朗索瓦·费蒂斯（其实他生于比利时）大肆鄙视了柏辽兹自谓的革命性。他认为，柏辽兹自称发现的秘密禁地，其实都纯属无稽之谈；费蒂斯觉得柏辽兹只是还不会走就想跑罢了，而且柏辽兹也学不会什么了，因为他现在已经不年轻了。(注)两年后，费蒂斯的儿子埃都阿重提父亲的批评，他质问道，一个如此庸常的作曲家，怎么就被公众赞美为一个崇高的天才而与贝多芬和韦伯(注)比肩？埃都阿自己的答案是，柏辽兹一直十分狡猾；他意识到在浪漫主义者与古典主义者的论战中，年轻人是站在浪漫主义一方的，所以柏辽兹就与青年结盟，使用他们的语言，而且自觉地把自己的作品用浪漫主义的意象包装起来。所以柏辽兹便被无知庸众推崇为伟大的创作人；人们意识不到，柏辽兹所谓的创造力，无非是对音乐的一些经典形式加以夸张；人们也意识不到，让柏辽兹把一个旋律拓展到哪怕20小节，他都做不到。(注)罗伯特·舒曼(注)对《幻想交响曲》提出了一个更中肯的评价。他说他看过谱子很多次，“先是困惑，继而畏惧，最后才感到惊奇与崇拜”。(注)

大智慧一定与疯癫相连

不论嗑不嗑药，去往心灵潜意识的内省旅途会跨入一个异常黑暗的领域；这个空间里已经不仅仅是个性、怪癖或反常，而且有纯粹的疯狂。在18、19世纪之交，人们看待疯癫的方式从根本上发生了转变，这并非偶然。当然，早在古希腊，人们就相信有创造力的头脑一定是古怪的。柏拉图和亚里士多德也会表示赞同。柏拉图认为：“带着清醒的头脑注定叩不开诗歌之门。”而亚里士多德说：“诗歌需要有天分的人……或者有点疯的人。”(注)在近世，约翰·德莱顿曾写道：

大智慧一定与疯癫相连，

它们差隔只在一线之间。(注)

相反的是，从科学革命与启蒙运动中产生的对理性的重视，并不鼓励人们去同情精神异常者。一方面，人们不再认为疯子是被恶魔附体了；但另一方面，他们被边缘化，被视为动物，因为他们失去了人之为人的最宝贵财富：他们的理性能力。启蒙运动是精神病人的黑暗时代。甚至像罗伊·波特这样的修正主义(注)史学家，费尽心思想为启蒙运动脱罪，但也不得不承认："这些故事真是可怕。在法国，疯人被用链子拴在地窖里；在德国，被鞭打；在伦敦的疯人院，挤眉弄眼的看客嘲弄他们——这全是真的。铐着、一丝不挂、肮脏，睡在草席上，拥挤、臭烘烘的环境。疯人被夺去了做人的资格。"(注)

波特也意识到，"浪漫主义运动刷新了人们对疯子天才的兴趣，文艺复兴的柏拉图主义培育了这样的天才，继而在理性的时代受到了压抑"。(注)歌德笔下想自杀的维特、华兹华斯的《智障男孩》、骚塞的《傻瓜》、布莱克的尼布甲尼撒、福塞利的《疯狂凯特》、拜伦的《塔索的悲叹》、德拉克洛瓦画的塔索肖像，(注)还有其他很多对精神失常者的描写——这个时代不缺乏疯癫，艺术家用各异的方式诠释了疯癫的魅力。自省，结合个人至上的信仰，令很多浪漫主义者不仅对疯狂大感兴趣，而且对疯人也报以同情。看到自己不平静的内心后，福塞利和戈雅同时选择了去描绘疯人院：前者凭记忆画过罗马精神医院的一个真实场景，后者有画作《萨拉戈萨疯人院》。(注)同样关于精神病，有一些例子之间的反差十分耐人寻味。比如威廉·贺加斯(注)的《浪子生涯》组画（1735）中描绘疯人院场景的那幅，以及近一个世纪之后泰奥多·席里柯(注)对精神失常人群的五次研究。贺加斯的作品展示了汤姆·拉克维尔（即《浪子生涯》的主人公）正被铐起来的情景，他周围有一群宗教狂热分子似的人在闹腾：有疯数学家、疯音乐家、一个自况为国王的裸男，四周还有看客在围观。而在席里柯这边，他受朋友艾蒂安-让·乔热

医生之托，为他的病人画像；这位医生是精神病学治疗的先驱，执业于巴黎萨彼特里耶医院。画出来的疯人肖像与霍加斯的疯子图相比较，风格大相径庭，但是一样令观者不适。[注]

对有些浪漫主义者来说，对疯人的同情与理解可能会上升到近乎尊敬、甚至嫉妒的地步。他们相信，疯人找到了一种返回卢梭所谓的自然纯真状态的方法，他们将自己从压抑的文明、道德的律令中解放出来。那些精神摆脱了社会羁绊的人，将会拥有对更高形式真理的神秘洞察——这在很多艺术家的作品都有所显示，比如威廉·柯珀、荷尔德林、约翰·克莱尔、威廉·布莱克、克莱斯特、理查德·达德、克里斯托弗·斯马特[注]、布伦塔诺和舒曼。[注]约翰·加斯帕·施普茨海姆[注]有本书叫《心智紊乱或疯癫症状的观察》（*Observations on the Deranged Manifestations of the Mind, or Insanity*，1817），威廉·布莱克买了一本，书里有一页的边角上还写着："柯珀来对我说：'噢，我其实一直是疯的；我永远也安生不下来。你能把我真正弄疯掉吗？我会永不休止直到疯掉。噢，那样的话我将回到上帝的怀中。我将重获健康，与我们所有人一样疯狂——所有人——不因为失去信仰而受到伤害——不受到培根、牛顿和洛克的伤害[注]'。"[注]曾经很多看似平凡的时间，一去不返了，却又有很多人回望过去，陷入忧郁与迷狂之中。比如查尔斯·兰姆[注]对他的朋友柯勒律治说："我回顾过去，心里充满了阴郁的嫉妒。曾经那一段时间，我享受着纯真的快乐。老柯，如果你没疯，就别梦想体味到想象力的所有宏伟与苍茫。现在，一切对我来说都了无生气。"[注]热拉尔·德·奈瓦尔说得更简练："我不知道人们为什么把疯癫当作病——我感觉更健康了。"[注]

在所有对疯癫的浪漫主义描绘中，歌剧舞台上的疯癫形象产生了最为广泛、持久的影响力；原因之一是歌剧是结合了视觉、诗和音乐的艺术形式。现代音乐理论家艾伦·罗桑德认为："疯狂是歌剧中一种怪异的状态，因为它许可逼真性的悬置（the suspension of verisimilitude）[注]。

这么说的话，歌剧算得上是一种本质上疯狂的体式，因为歌剧里歌唱和说白的双重语言模式，为分裂的、破碎的人格提供了一个完美的表达方式。”[注]疯癫主题的歌剧并不是前无古人的，活跃于17世纪意大利的两位作曲家蒙特威尔第[注]和卡瓦里[注]，就创作过有疯癫情节的歌剧。但是在19世纪的前半段，明显有一大波疯癫剧涌现出来。说一些最著名的，有温琴佐·贝利尼的《海盗》（*Il Pirata*）、《梦游女》（*La Sonnambula*）和《清教徒》（*I Puritani*）；葛塔诺·多尼采蒂的《安娜·博列那》（*Anna Bolena*）、《拉美莫尔的露琪亚》（*Lucia di Lammermoor*）、《托尔卡托·塔索》（*Torquato Tasso*）、《玛利亚·帕迪拉》（*Maria Padilla*）和《村女琳达》（*Linda di Chamounix*）；威尔第的《拿布果》（*Nabucco*）和《麦克白》（*Macbeth*）；梅耶贝尔的《北方的星》（*L'étoile du Nord*）和《迪诺拉》（*Dinorah*）；昂布鲁瓦·托马的《哈姆雷特》（*Hamlet*）[注]。[注]以上歌剧也是最受大众欢迎的，在全欧洲有非常广泛的观众。在19世纪中期的几十年里，意大利的浪漫主义歌剧风靡欧洲。其中最优秀的作品，从那以后就再也没有退出过舞台，而且它们从没有像今天那样为人耳熟能详。多亏了录像的技术进步，人们得以欣赏琼·萨瑟兰[注]1982年在大都会歌剧院演绎《拉美莫尔的露琪亚》第三幕的发疯情节——还有，观众们狂喜的反应，欢呼、叫喊、跺脚，使得表演不得不中断了几分钟。[注]

在描写露琪亚失去理智、无法自控的状态时，多尼采蒂借鉴了他自己的经历。1835年创作其中的音乐的时候，他受梅毒各种症状的折磨已经很多年了。直到1848年，他最终因为梅毒丧命。两位查看过他的病历的专家总结说，他可以在“音乐上、肉体上、心理上、生物上和戏剧上描述精神失常对一个人的毁灭性影响”。[注]可悲的是，他并不是唯一一个罹患这种可怕疾病的音乐家。同样遭此不幸的音乐家有舒伯特、帕格尼尼、舒曼、胡戈·沃尔夫[注]和弗里德里克·戴留斯[注]。

疯狂被歌唱了出来，演了出来，舞了出来——最有影响力的一出是

在《吉赛尔》中，该剧在1841年首演。《吉赛尔》的编剧是儒勒-亨利·韦尔努瓦·德·圣乔治和泰奥菲尔·戈蒂耶，配乐是阿道夫·亚当，并由让·科拉利和儒勒·佩罗编舞，[注]总之可以说是一个最典型的芭蕾舞剧。剧的场景设在莱茵兰，讲述了一个农村女孩发现她的爱人实际上是一个乔装的贵族，当他和一个公主订婚时，农村女孩发疯了。在第二幕中，她死而复生，用她爱意的原谅救赎了她不忠的恋人。在所有种类的表演艺术中，芭蕾舞是受到浪漫主义影响最长久的一种。就如学者马利昂·康德所写的："浪漫主义给舞蹈以独特而持久的面貌。"[注]

浪漫主义的男女主人公

内省将浪漫主义者带入人类心智阴暗的深处，也催生了各种艺术创作中多样的男女主人公。在启蒙时代众多的虚构人物中，最合适的代表人物要数鲁宾逊·克鲁索了，他的声名经久不衰。他生在社会的中间阶层——按他父亲的说法，这是最容易幸福的阶层了。克鲁索把英国货物销往巴西，经商的生涯一开始就实现了400%的利润，赚到了第一桶金；他打算用这些钱买一个黑奴，再雇一个白人仆人。在他遭遇船难、流落荒岛以后，克鲁索立即着手利用岛上的资源："因为理性是数学的源头，也是数学的实质，所以如果理性地计算、规整所有事物，做出最理性的抉择，任何人都可以很快掌握任何一种技艺。"很快，他开始忽略礼拜天的祈祷，因为他数不清楚日期了，理由充足。他发现一个地方突然长出了大麦，以为发生了奇迹，一定是上帝眷顾；但他很快就丧失了这种宗教热情，因为他发现大麦只不过是从他扔掉的鸡食中长出来的。当他发现食人族时，他的第一反应是杀死他们，但很快又有了更深思熟虑的想法："把他们留给上帝来判决吧，祂是所有民族的统治者，知道如何惩罚一个民族，公正地处理民族间的暴行。"他不用强迫，就让"星期五"皈依了新教；允许"星期五"的父亲继续信奉他的异端神祇；

他和“星期五”搭救的一个西班牙人，也可以仍然信他的天主教。克鲁索自豪地说：“在我的统治下，允许良知的自由。”也难怪，这个理性、宽容、有事业心、多才多艺的男人，一定会存活下来，并最终回到英国的家里，从此过上幸福快乐的生活。

再说歌德在1773年至1774年间创造的两种典型主人公，他们的世界相比克鲁索的世界，实在是相去甚远。第一，歌德塑造了古兹·冯·伯利辛根[注]的形象，该人物出自著名的剧作《铁手古兹·冯·伯利辛根》。故事的时间设在路德宗教改革时期，讲述了一个与时代格格不入的骑士的败落。伯利辛根面对的是野心勃勃的王公贵族、利欲熏心的小镇居民和揭竿而起的农民，不必说还有一个诡计多端的蛇蝎美人。结果，凭着骑士的诚实、沉着和忠心，完全应付不暇。就如他对妻子慨叹的那样，他们生活在衰退的年代，欺骗已经开始了它的统治。他后来被人以诡计击败，被背叛，死的时候还叨念着一个词：“自由！”[注]

自由，是这出戏剧的核心主题。剧中最重要的一句台词出自叛逆人物阿德尔贝特·冯·维斯灵根：“有件事是确然的：只有那些既不命令别人、也不需要服从命令的人，才是幸福、伟大的人。”[注]权威若不是艺术家自己赢得的，而是外部强加的，便是不可接受的。所以，规矩是不可接受的：部分出于这一原因，歌德十分激进地背弃了古典戏剧。时间、地点、情节的统一（戏剧“三一律”）本是法国戏剧的典型范式，如今不仅是被抛弃了，人们甚至用完全相反的格式写剧：情节跨越好几个月，场景换十几个，线索也至少有两条。这引起了当时古典主义传统十分愤怒的回击。当时的普鲁士国王腓特烈二世还写过一本小册子，《论德国文学；它的弊病、病因，以及修正方式》，指责歌德的《铁手古兹·冯·伯利辛根》是对“糟糕的英国戏剧的可鄙模仿”。说到英国戏剧，国王指的是莎士比亚写的“荒唐闹剧”。[注]

接下来的1774年，歌德在《少年维特之烦恼》中创造了另一种非常不同的主人公。当时的歌德已经是一代人中诗歌和戏剧创作的佼佼者，

小说成了被他征服的又一个文学形式。《少年维特之烦恼》借用了当时的社会背景以及书信体的格式，具有私人通信中所有的亲密和不假思索的感情。不过，在这种现实主义的形式框架中，歌德却放入了一个拥有过度敏感的病态心灵，而且男主人公的热烈激情只能从语言中得到抒发。这本小说只有40 000字，却成就了一部惊艳之作。小说的情节很容易说清：维特，一个出身中产阶级的年轻人，有让人尊重的地位。他遇见了绿蒂，并且爱上了她。绿蒂也一样爱慕他，但是她已经和另一个男士订婚。维特无法排遣他受挫的激情，最终用枪自杀。

《少年维特之烦恼》激起的反响，可谓是前无古人，后无来者。它对文化常规提出的挑战如此猛烈，社会各界不可能对此熟视无睹。在保守势力一方，教会的保守主义者十分厌恶小说对自杀的美化；在激进势力一方，启蒙的进步主义者觉得它对理性的轻视不可轻饶。[注]但是，这本书的支持者们用深情的颂歌淹没了批判的声音，其中很多赞美是直接献给维特的。诗人、记者、批评家克里斯蒂安·丹尼尔·舒巴特告诉他的读者："我坐着，心感动得要融化，热泪盈眶，心脏猛跳，感到喜悦的痛苦。亲爱的读者，我还用说吗？我在阅读敬爱的歌德所写的《少年维特之烦恼》。还用说吗？我在贪婪地吞噬着这本书。"[注]一年之内，该书出版了11个版本，其中大部分都是盗版；到1790年，已经有了30个版本。《少年维特之烦恼》一问世，很快被翻译成了英语和法语；到了18世纪末，几乎所有的欧洲语言都有了译本。[注]小说还打开了一个维特主题的纪念品市场，有关维特的画像、服装和各种工艺品，很快就被商人摆上了货架。这之中最畅销的是一些精美的餐具套装或类似的瓷器，上面装饰着小说里的人物或者场景。这些瓷器产自麦森城的皇家萨克森瓷器厂[注]。[注]

这就是歌德的两种主人公：长于行动却失之章法的粗人，以及忧郁、过度敏感的有识之人。这两种主人公在各种艺术形式中一再出现。而且此外还有第三种主人公，即作者本身。在尼克·迪尔为电视节目《英雄交响曲》（*Eroica*，2003年BBC首播）写的剧本中，描绘了1804

年贝多芬第三交响曲在奥地利的洛克维茨宫第一次排练的场景。演奏到一半，年迈的约瑟夫·海涅来了。排演结束后，有人问海涅的看法，他说："太长，听上去太累。"但是洛克维茨亲王不同意："不过乐曲已经很不寻常了，不是吗？"这个海涅是同意的："是不寻常——他做了其他作曲家从未做过的事。他把自己摆在了作品的中心，让我们得以一瞥他的灵魂——这可能也是这首曲子所以那么嘈杂的原因吧，我觉得。但是，它非常、非常新颖——艺术家可以当主角，这非常新颖。从今往后，一切都将不一样了。"[注]

上面的故事虽然是虚构的，但言之有理。贝多芬确实把自己写成了作品的核心，以此将表达的美学提升到一个新的高度。1802年，贝多芬开始创作《英雄交响曲》的前一年，他写了一封遗嘱，把一切财产都留给自己的两位兄弟。这不算是一个法律文件，但却是一个激情澎湃的内心呐喊，贝多芬因为失去听力而哀怨命运的残酷。至于艺术，他在遗书中写道：他内心发生的一切急需抒发，这令他不能放弃自己的生命。遗书的最后是一个痛苦的请求："啊，上帝，请允诺我至少一天；何时啊何时，神圣的上帝，何时我能感到自己在自然的圣堂里，与人类同在？永不？不，那就太严酷了。"[注]这份"海利根施塔特遗书"（*Heiligenstadt Testament*，文章以维也纳城外的一座小村命名，贝多芬正是在此地写了这篇文章）发现于贝多芬死后，成为浪漫主义最有启发性的文件之一。他成功结合了歌德的两种主人公，古兹·冯·伯利辛根和维特，同时居住在贝多芬的心中。音乐中，他是真正的打破桎梏者，树立了一个作曲家的新模样：勤奋、不幸、原创、不妥协的天才，立于所有凡人之上，直接与上帝沟通。即使在贝多芬生前，大众出版界也有很多他的逸闻本子流传于世，折射出"一个合二为一的人像：一方面是一个为艺术献身的烈士，一方面又是一种新的世俗圣者，取代了老式的基督教圣徒，成了公众仰慕的新对象"。[注]

公众之所以不仅仅把贝多芬看作一个音乐家，不光是因为他的革命性创新和他超凡的钢琴技艺。他比音乐家要丰富太多了。人们关注他的

行为、他的生活、他的衣着，甚至有人会说还有他的容貌。真正亲眼见过贝多芬的人很少，但他的图像流传得很广。他是第一个受万人景仰的音乐家，生前就已经是一个传奇。

在1810年的一篇评论贝多芬《第五交响曲》的连载文章（分两期发表于莱比锡的《大众音乐杂志》）中，E·T·A·霍夫曼写道：

> 贝多芬的音乐带起了一套复杂的机械，转动了敬畏、恐惧、痛苦的齿轮。他唤醒的无尽的渴望，这正是浪漫主义的精髓。贝多芬创造了音乐领域的浪漫主义，这是通过他的作品的原真与威严表达出来的，从他灵魂的深处流露出来的——我们能从这部《第五交响曲》中无比真切地感受到。这部交响曲在曲终处达到高潮，将贝多芬的浪漫主义全面展开，超越了他所有其他的作品。交响曲不可遏止地把听众带入了宏伟无垠的精神领域。(注)

后来，霍夫曼又写了一篇关于贝多芬的器乐的文章，其中他提出了一个更加宏观的评论，此论成了他最著名的格言："在所有形式的艺术中，音乐是最为浪漫的。因为它唯一的主旨就是无穷（infinity），几乎可以说音乐本质上就是浪漫的。"(注)在其他所有的艺术形式中，感官少不了智力的中介；只有音乐，可以不经思虑直接进入人的心里："音乐为人揭示了一个未知的领域，截然不同于我们周围的感官世界。在音乐带来的世界里，人抛弃了所有被智力界定的感受，只为拥抱那些无法言喻的精妙。"(注)

一句话，贝多芬是那个时代一位无可挑剔的主人公。他生于1770年，进入壮年时正值法国大革命颠覆了世界之时。拿破仑·波拿巴（生于1769年）与他完全是同辈人，他们同样撕毁了旧规则，亲身示例了何为天才的生涯。两人都向世人昭示：虽然大革命没能确立自由的统治，但却成功创造了一个珍视个人魅力的文化。最近，"个人魅力"（chrisma）一词愈发贬值了，因为用得太多太滥：任何公共人物，

吸引了一些媒体的关注，就说有“个人魅力”，其实意也就是“光鲜亮丽”而已。所以在这里我们要提醒一下自己，最初“个人魅力”指的单单是一种“上帝的恩赐”。个人魅力崛起为一种政治和文化合理性的重要来源，这是公共空间长期发展的结果；一个多世纪以来，公共空间不可阻挡地扩展，但到了1789年以后，公共领域的力量才盖过了与之竞争合法性——传统和社会契约——的力量。当旧制度被动摇了，它往日的利齿都掉光了，政治和文化才得以谋合起来，创造出一个天才可以前所未有地发展、繁荣的空间。(注)

把一个皇帝和一个音乐家放在一起比较，这实际上不像初看上去那么异想天开，至少当时的人也经常这么比较。而且人们不止拿贝多芬和皇帝比。司汤达的《罗西尼的一生》，一开篇就如此盛赞罗西尼：“拿破仑死了，但是一个新的征服者向世界展露了自己；从莫斯科到那不勒斯，从伦敦到维也纳，从巴黎到加尔各答，他的名号回响在每一个人的舌尖上。这位英雄的声名不受拘束，没有文明之累；而且他年龄未及三十二岁！我为自己设立的目标，就是追寻他往昔的场景与足迹，探讨他如何如此年轻便登上了荣耀的王座。”(注)这并不是夸张。1815年以后在整个欧洲，作曲家罗西尼如巨人一般凌驾了整个乐坛。他了不起的成功再清楚不过地印证了音乐公共空间的发展成熟。拜伦勋爵（他的个人魅力与罗西尼相比也不分伯仲）在1819年写道：“最近圣贝纳戴托上演了一出绝佳的歌剧，罗西尼写的，他本人还现身来演奏大键琴。人群都尾随着他，顶礼膜拜的，剪他的头发‘留作纪念’。人们为他欢呼，为他写十四行诗，盛情宴请他，把他说得比皇帝还要永垂不朽。”(注)

罗西尼需要一层中间人去接触自己的听众，即歌剧的歌手，而歌手们也有为自己喝彩的支持者。但有一位音乐家可以和公众建立直接的联系，他就是罗西尼同时代的同胞，尼柯洛·帕格尼尼（1782——1840）。他真正展示了一个享有个人魅力的音乐家可以获得的成就。虽然每个人都认为他琴艺一流，他仰仗的不仅仅是技术上的造诣。经过仔细经营，他为自己打造了一圈光晕，神秘，危险，甚至是魔性的。他的

生涯起飞得相当晚，所以他的案例有些深长的意味。有流言说，他的琴艺是在服刑期间磨炼完美的，他杀了自己的情妇，拿她的一段肠子做成了自己提琴的G弦。[注]其他一些流言更不着边际：有人坚信，没有超自然力的帮助，没人能把小提琴拉得那么好；所以有不止一个人的报告说，帕格尼尼把撒旦藏在了自己的音箱里，或者说他与撒旦签订了一个浮士德式的契约，用他的灵魂换取无匹的技艺。有人还证实说，帕格尼尼从来都是穿鞋见人的，因为要藏住他的魔鬼蹄子[注]以免让人看到。在维也纳，有一部分听众声称看见魔鬼在引导他的琴弓，使他能以超越常人的速度演奏。[注]人们也常常把他和拿破仑摆在一起。例如，一个乐团在巴黎演出，其中一个成员在帕格尼尼第二小提琴协奏曲的谱子上写道：

> 在我们这个世纪，
>
> 大自然想展示她无尽的力量；
>
> 她为了震动世界，创造了两个人：
>
> 波拿巴和帕格尼尼！[注]

在他短暂却充实的一生中，帕格尼尼如耀眼流星划过音乐的天空，但很快他烧尽的残壳就落回了地面。但距离1840年他的死还有相当长时间的时候，一颗更耀眼、更长久的星就已经升起了。这就是弗兰茨·李斯特，他作为钢琴家的天分和帕格尼尼作为小提琴家的天分一样超群。1834年，门德尔松摇着头从巴黎的厄拉德琴房里走出来，说他刚刚见证了一个奇迹：他新创作的一个炼狱难度的钢琴协奏曲，被李斯特不看琴键盲弹了出来，没有一处弹错。[注]与帕格尼尼一样，无可挑剔的技艺只是生涯的开始。李斯特有一种能力，可以让听众相信他是一位超人，带给听众一种他们连做梦也想不到的美学体验。论及李斯特个人魅力的言论数不胜数，提一下汉斯·克里斯蒂安·安徒生的说法就足够了：“当李斯

特走进沙龙的时候，整个房间好像闪过了电流一样……李斯特的全部外表和举止，对于他这种人，我们单单因为他们的特立独行就赞不绝口；上帝之手在他们身上留下了印记，令人可以在茫茫人海中一眼看到他们。”[注]

李斯特成就的名望登峰造极，超越了之前的任何艺术家。从爱尔兰到乌克兰，李斯特的足迹遍布整个欧洲。不论他到达哪里，当地的王族及其朝臣都趋之若鹜，拜访他，奉承他，赠他金银首饰。1842年他离开柏林的时候，座驾是一辆六匹白马拉的马车，后面跟随着30辆马车的仪仗，还有一些学生做荣誉护卫。同时，弗里德里克·威廉四世国王和他的王后从皇宫里向他挥手告别。音乐批评家路德维希·莱尔斯塔博说得对，李斯特不是“像国王一样”离开，他离开时“就是个国王”。[注]也许李斯特最伟大的成就就是完全让音乐家从仆人转变为主人。对此，李斯特的传记作家阿伦·沃克说：“贝多芬借助他独特的天赋和不妥协的性格，迫使维也纳的贵族至少对他平等相待。接下来就留给李斯特了。他促成了一种观念，让人们认为艺术家是更高等的造物，受到神的恩赐。而余下的人类，不论是哪个社会阶级，都必须尊重艺术家，甚至向他们效忠。”[注]

在帕格尼尼这里，他的个人魅力的很大成分在于他的男性魅力。他的巨大声名中，有很重要一部分是他名副其实的“少女杀手”角色，而且中招的主要是最上流社会的女性。有几位最早被他征服的，比如阿戴勒·拉普鲁纳莱德女伯爵（后来她成了弗勒里公爵夫人）和保琳·普拉塔女伯爵。后来有人问保琳·普拉塔，席勒[注]、肖邦和李斯特这三位曾在她的沙龙中演奏过的钢琴家，他们的高下几何？她回答说，席勒可以做最好的朋友，肖邦会是最好的丈夫，而李斯特则是最好情人。他们钢琴演奏水平的高下，她似乎并不在意。[注]

也许与李斯特同一时代，在个人魅力上唯一能与他比肩的就是拜伦了，李斯特本人也对他保有“难以置信的热情”。[注]与拜伦不同，李斯特

是个彻头彻尾的（而且很主动的）异性恋，但这并不妨碍他一次又一次向诗人倾诉他“美好而又不渝的衷肠”。[注]布莱辛顿夫人[注]评价李斯特说：“你很像波拿巴和拜伦勋爵！！！”这让李斯特一阵欣喜。[注]拜伦可能也会对此感到受宠若惊，因为他一直迫切地想成为拿破仑那样的人。当他还是哈罗公学的一个学生的时候，他就拿自己的英雄的一尊胸像当作宝贝，全然不顾当时熊熊燃烧的战火。[注]拜伦和拿破仑也经常从反面被联系起来。1831年，也就是拜伦死后7年，拿破仑死后10年，麦考利写道：“在我们的记忆中，两个人死去了。在那个时代，很少人能够完成他们的教育，而他们两人在各自的领域升到了荣誉的顶峰。他们一个死在了朗伍德，一个死在了迈索隆吉。[注]”[注]拿破仑和贝多芬、拿破仑和罗西尼、拿破仑和帕格尼尼、拿破仑和李斯特、拿破仑和拜伦：那时一个又一个人把军事征服者和文化英雄相比较。法国大革命为前者开辟了道路，而浪漫主义革命为后者创造了舞台。

那些倾泻在英雄身上的溢美之词，显示出这场双重革命中精英们发展出了一种新的公共关系。Fans（追随者）这个词来自fanatic（疯狂的），这并非巧合。性吸引力越发重要，这也是这个时代的显著特征。女性（也包括一些男性）想对帕格尼尼、李斯特和拜伦以身相许，这显示了艺术家与其受众之间的一种亲近关系（哪怕是虚幻的亲近）变得可能而且必要。这一趋势受益于技术的进步：图像复制技术，尤其是巴伐利亚人阿罗斯·塞尼菲尔德于1796发明的平板印刷术，贡献尤大。在莫扎特的时代，似乎没人在乎他长什么样，但每个喜爱音乐的人都想要一幅贝多芬的图像。他是第一位掀起狂热崇拜的音乐家，在生前就已经成了一个传说。

在这大众追星的第一代人之后，艺术大师有更广泛影响力的时代来临了。虽然贝多芬只在私人圈子里表达自己的激进观点，但很多其他的浪漫主义大师开始利用自己的个人号召力，向公众表达自己关于一些公共话题的意见。这样，我们就从个体艺术家的心灵世界，移到外部世界的政治、生活变迁。这是下一章的主题。

1. 剧中特里斯坦与伊索尔德过于忘情，缠绵之中不觉夜色已尽，两人被天明回家的马克王抓到。——译者注
2. 约翰·雅各布·博莫尔（1698——1783），德国、瑞士作家、学者、批评家、诗人。弗雷德里希·戈特里布·克洛普施托克（1724——1803），德国诗人。克里斯蒂安·福西德格特·盖勒特（1715——1769），德国诗人。克里斯多夫·马丁·维兰德（1733——1813），德国小说家、诗人。海因里希·威廉·冯·格斯滕伯格（1737——1823），德国诗人、批评家。——译者注
3. 西欧传统中猫头鹰象征智慧。——译者注
4. “启蒙时代”在英语（Age of Enlightenment）和法语（le Siècle des Lumières）中的名称都和“光”有直接的关系。有中文译者尝试改“启蒙时代”的说法为“光明时代”。——译者注
5. 噩梦的英文nightmare中的mare是“母马”的意思。——译者注
6. 镌刻画是在金属板上通过蚀刻线条创作出来的视觉艺术形式，通过用线条的疏密对比来再现画面空间与色彩的对立关系。刻出的金属板本身可以用于艺术装饰，也可以用于画作的复制与印刷。——译者注
7. 伊拉斯谟斯·达尔文（1731——1802），英国医学家、作家。查尔斯·达尔文的祖父。——译者注
8. 托马斯·庚斯博罗爵士（1727——1788），著名英国画家。与约书亚·雷诺兹同为英国皇家艺术研究院的创始成员。——译者注
9. 让-巴普蒂斯特·德·波义耳（1703——1771），法国哲学家、作家。——译者注
10. 摩西·门德尔松（1729——1786），德国哲学家。——译者注
11. 塞缪尔·贝克特（1906——1989），爱尔兰剧作家，《等待戈多》的作者。 ——译者注
12. 穆齐奥·克莱门蒂（1752——1832），意大利著名音乐家、指挥家、音乐教师、钢琴制造商。——译者注
13. 罗伯特·舒曼（1810——1856），德国作曲家、钢琴家。米哈伊尔·格林卡（1804——1857），俄国作曲家。尼可莱·安德烈耶维奇·里姆斯基-柯萨科夫（1844——1908），俄国作曲家、音乐教育家。亚历山大·斯克里亚宾（1872——1915），俄国作曲家、钢琴家。爱德华·格里格（1843——1907），挪威作曲家。加布里埃尔·福莱（1845——1924），法国作曲家、钢琴家。埃里克·阿尔弗雷德·莱斯利·萨蒂（1866——1925），法国作曲家。樊尚·丹第（1851——1931），法国作曲家、音乐教育家。弗朗西斯·普朗克（1899——1963），法国作曲家、钢琴家。——译者注
14. 译文引自《法国近代名家诗选》，范希衡译，南京大学出版社2014年版，第176页。——译者注

15. 一种乐曲体裁与演奏形式，由钢琴、小提琴、大提琴组成。——译者注

16. 伊恩·波斯特里奇（1964—— ），英国歌唱家。演唱过很多舒伯特的歌曲，曾将《冬之旅》拍摄成音乐视频。迪特里希·菲舍尔-迪斯考（1925—— ），德国男中音歌唱家，以演唱舒伯特和莫扎特的歌曲闻名。碧姬特·法丝宾德（1939——），德国女中音歌唱家。——译者注

17. 戈雅的画集包括80幅蚀刻画，《理性的昏睡催生怪物》是其中最有名的一幅。——译者注

18. 莱昂德罗·费尔南德斯·德·莫拉丁（1760——1828），西班牙剧作家、诗人。——译者注

19. 即猎人为了引诱其他鸟落入陷阱而放置的鸟（或假鸟）。——译者注

20. 费德里科·费里尼（1920——1993），意大利电影导演，电影作品风格独特，擅长表现梦境。——译者注

21. 译文引自《浮士德》，杨武能译，长江文艺出版社2012年版，第251页。——译者注

22. 译文来源同前，第251——252页。——译者注

23. 以上三段文都引自《济慈诗选》，屠岸译，人民文学出版社1997年版，第11——12页。——译者注

24. 克里斯托弗·威利巴尔德·冯·格鲁克（1714——1787），德国歌剧作家。——译者注

25. 阿尔弗莱·维克多·德·维尼伯爵（1797——1863），法国诗人、翻译家。——译者注

26. 热拉尔·德·奈瓦尔（1808——1855），法国作家、诗人、翻译家。——译者注

27. 卡尔·马利亚·冯·韦伯（1786——1826），德国作曲家，浪漫主义音乐的一位先驱。——译者注

28. 罗伯特·舒曼（1810——1856），德国著名作曲家。——译者注

29. 历史修正主义，即用后来出现的历史观、价值观来解释在前的历史主题。——译者注

30. 罗伯特·骚塞（1774——1843），英国浪漫主义诗人，与华兹华斯和柯勒律治一样是“湖畔派”诗人。尼布甲尼撒是巴比伦国王，在圣经中因为受到神罚而变成疯子。塔索（1544——1595），意大利诗人，最著名的作品是《耶路撒冷的解放》。生前一度精神失常。——译者注

31. 威廉·贺加斯（1697——1764），英格兰画家、社会批评家。——译者注

32. 泰奥多·席里柯（1791——1824），法国著名画家。名画《梅杜萨之筏》的作者。——译者注

33. 威廉·柯珀（1731——1800），英国诗人。弗里德里希·荷尔德林（1770——1843），德国著名诗人。约翰·克莱尔（1793——1864），英国诗人。海因里希·冯·克莱斯特

（1777——1811），德国诗人、剧作家、小说家。理查德·达德（1817——1886），英国画家。克里斯托弗·斯马特（1722——1771），英国诗人。——译者注

34. 约翰·加斯帕·施普茨海姆（1776——1832），德国医学家，颅相学的创始人之一。——译者注

35. 培根、牛顿、洛克三人的学说是启蒙运动的核心推动力，也是启蒙学者挑战宗教权威的思想武器。——译者注

36. 查尔斯·兰姆（1775——1834）英格兰散文家。查尔斯和他的姐姐玛丽·兰姆年轻时都有精神问题。玛丽在一次发作时失手杀死了他们的母亲。——译者注

37. 逼真性（verisimilitude）是古典主义戏剧中一个创作原则，要求戏剧情节的创造需要如生活、现实一样真实可信。与书中所说的“模仿的美学”含义类似。所谓“逼真性的悬置”，指疯癫主题的戏剧创造可以不追究情节的逼真性。——译者注

38. 克劳迪奥·蒙特威尔第（1567——1643），意大利作曲家、钢琴师。——译者注

39. 佛朗切斯科·卡瓦里（1602——1676），意大利作曲家。——译者注

40. 温琴佐·贝利尼（1801——1835），意大利歌剧作家。葛塔诺·多尼采蒂（1797——1848），意大利歌剧作家。朱塞佩·威尔第（1813——1901），意大利著名歌剧作曲家。昂布鲁瓦·托马（1811——1896），法国作曲家。——译者注

41. 琼·萨瑟兰（1926——2010），澳大利亚女高音歌唱家。——译者注

42. 胡戈·沃尔夫（1860——1903），奥地利作曲家，晚期浪漫主义音乐家。——译者注

43. 弗里德里克·戴留斯（1862——1934），英国作曲家。——译者注

44. 儒勒-亨利·韦尔努瓦·德·圣乔治（1799——1875），法国剧作家。泰奥菲尔·戈蒂耶（1811——1871），法国诗人、剧作家、小说家、记者。阿道夫·亚当（1803——1856），法国作曲家、音乐批评家。让·科拉利（1779——1854），法国的芭蕾舞者、舞蹈编导。儒勒·佩罗（1810——1892），俄国舞蹈家、舞蹈编导。——译者注

45. 古兹·冯·伯利辛根（1480——1562），历史上确有其人，是德国的骑士、诗人。——译者注

46. 德国麦森瓷器是历史最为悠久的欧洲瓷器生产商，至今仍然是影响力巨大的瓷器奢侈品牌。麦森瓷器与中国也有着深厚的渊源。——译者注

47. 欧洲神话里的魔鬼时常长着羊一样的蹄子。——译者注

48. 约翰·亚当·席勒（1728——1804），德国作曲家、指挥家。——译者注

49. 布莱辛顿伯爵夫人（1789——1849），本名玛格丽特·加德纳，爱尔兰小说家，以经常举办文学沙龙而闻名。——译者注

50. 朗伍德（Longwood）是拿破仑死时在圣赫勒拿岛上的住所名，迈索隆吉（Missolonghi）是拜伦参加希腊革命时病逝的希腊城市。——译者注

51. “Ode to a Nightingale,” Miriam Allott (ed.), The Poems of John Keats (London, 1970), p. 529.

52. James E. May, “Young, Edward (bap. 1683, d. 1765),” Oxford Dictionary of National Biography, Oxford University Press, 2004, http://www.oxforddnb.com/view/article/30260, accessed October 16, 2008.

53. Quoted in W. D. Robson-Scott, The Literary Background of the Gothic Revival in Germany (Oxford, 1965), pp. 37-38.

54. John Louis Kind, Edward Young in Germany (New York, 1906), p. 41.

55. Ibid., p. 29.

56. H. S. Reiss (ed.), The Political Thought of the German Romantics (Oxford, 1955), p. 134.

57. Quoted in Maurice Bowra, The Romantic Imagination (Oxford, 1961), p. 4.

58. 从词源上说，“nightmare”中的“mare”和母马没有关系，但是两者总会被一起提到。

59. Ernst Beutler, “Johann Heinrich Füssli,” Goethe: Viermonatsschrift der Goethe-Gesellschaft, 4 (1939), p. 19.

60. Ibid.； H. W. Janson, Sixteen Studies (New York, 1973), p. 79. This chapter, titled “Fuseli’s Nightmare,” appeared originally in Arts and Sciences II, 1 (1963).

61. Ibid., p. 82. 第一句引文同样可以在这本书里找到——Nicolas Powell, Fuseli, “The Nightmare” (London, 1973), p. 60. Powell并不愿意强调福塞利作品中的传统元素，他坚持说：“说这幅画（《噩梦》）是十九世纪浪漫主义的一个早熟的作品，甚至说是超现实主义的一个早熟的作品，这都是对这幅画的误解。”但是他低估了福塞利的创造性，并且也把浪漫主义的定义想得过于苛刻了。Michael Levey的结论更具有说服力：“个人的情感是最紧要的；从突破社会规范框架的意义上说，福塞利已经是浪漫主义的了”——Rococo to Revolution: Major Trends in Eighteenth-Century Painting (London, 1966), p. 202.

62. Janson, Sixteen Studies, p. 79.

63. Karl S. Guthke, “Introduction,” Henry Fuseli, Remarks on the Writing and Conduct of J.-J. Rousseau, reprinted in facsimile (Los Angeles, 1960), p. ii; Eudo C. Mason, The Mind of Henry Fuseli: Selections from His Writings with an Introductory Study (London, 1951), pp. 13, 43-44.

64. Mason, The Mind of Henry Fuseli, p. 67.

65. Ibid., p. 69.

66. It is reproduced in Martin Myrone, Henry Fuseli (London, 2001), p. 14.

67. Henry Fuseli 1741-1825 (London, 1975), p. 39; Levey, Rococo to Revolution, p. 201.

68. Christoph Becker, “Friar Puck und Fairy-shot: Geister in Füsslis Kunst,” in Franziska Lentzsch (ed.), Füssli: The Wild Swiss (Zürich, 2005), pp. 115-42. 这本画册收录了一批福塞利

画作的优秀复制品。

69. Heinrich Fuessli, Aphorismen über die Kunst (Basle, 1944), p. 132.

70. 艺术颂歌（其二，写于1772年至1775年间）：

71. 这幅画被广泛复制，这应该在意料之中。高质量的图像，以及另一个类似场景的画作，参见Rolf Toman (ed.), Klassizismus und Romantik. Architektur——Skulptur——Malerei——Zeichnung: 1750-1848 (Cologne, 2000), p. 341.

72. Quoted in David Blayney Brown, Romanticism (London, 2001), p. 316.

73. Quoted in Myrone, Henry Fuseli, pp. 46-47.

74. Ibid.

75. Jean-Jacques Rousseau, The Confessions, ed. J. M. Cohen (London, 1953), pp. 27-28.

76. Ibid., p. 408.

77. Friedrich Schlegel, Lucinde and the Fragments, ed. Peter Virchow (Minneapolis, 1971), p. 44.

78. Quoted in Maurice Cranston, The Romantic Movement (Oxford, 1994), p. 35.

79. Rüdiger Safranski, Romantik: Eine deutsche Affäre (Munich, 2007), p. 13.

80. Eckart Klessmann, Die deutsche Romantik (Cologne, 1981), p. 167.

81. Werner Hofmann, Caspar David Friedrich (London, 2000), pp. 86, 89-91, 152-53, 158-59, 164-65, 168-69, 173-75, 179, 194, 196-97, 233, 246-49.

82. Jens Christian Jensen, Caspar David Friedrich: Leben und Werk, 10th ed. (Cologne, 1995), p. 228.

83. James Knowlson, Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett (New York, 1996), p. 342. 最近，在一次英国国家剧院组织的投票活动中，参与者从800位剧作家、演员、导演和记者中选出《等待戈多》为“20世纪最重要的英语戏剧”，虽然它的第一个版本是用法语写的； http://www.samuel-beckett.net/BerlinTraffic.html.

84. Nicholas Temperley, “John Field and the First Nocturne,” Music and Letters, 56 (1975), p. 337.

85. Robin Langley, “Field, John,” Grove Music Online: Oxford Music Online, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/09603, accessed December 2, 2008; Michael Cole, The Pianoforte in the Classical Era (Oxford, 1998), p. 107.

86. Franz Liszt, “John Field und seine Nocturnes (1859),” in Franz Liszt, Gesammelte Schriften, ed. L. Ramann, 6 vols. (Leipzig, 1880-83), vol. IV, p. 268. 虽然李斯特写到菲尔德的时候饱含同情与洞察，但是他写菲尔德生平的时候却犯了低级的错误，说他“1782年生于英格兰的都柏林……”

87. Steven Lebetter, untitled introduction to the recording of Field’s nocturnes by John O’Connor——Telarc CD-80199.

88. Otto Erich Deutsch (ed.), Schubert: Memoirs by His Friends (London, 1958), p. 138.

89. Quoted in Paul Lawley, “ ‘The Grim Journey’: Beckett Listens to Schubert,” in Angela Moorjani and Carola Veit（eds.）, Samuel Beckett: Endlessness in the Year 2000 = Samuel Beckett: Fin sans fin en l’an 2000 (Amsterdam, 2001), p. 260.

90. 三个版本最好的复制品参见Werner Hofmann, Das entzweite Jahrhundert: Kunst zwischen 1750 und 1830 (Munich, 1995), pp. 541-43.

91. Quoted in Alfonso E. Pérez Sánchez and Eleanor A. Sayre (eds.), Goya and the Spirit of Enlightenment (Boston, 1989), p. 115.

92. Ibid., p. 111.

93. Ibid., p. 115.

94. Robert Hughes, Goya (London, 2003), pp. 165-67.

95. Priscilla E. Muller, “Goya, Francisco de,” in Grove Art Online: Oxford Art Online, http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/To33882, accessed December 9, 2008.

96. Hughes, Goya, pp. 127-28.

97. Ibid., pp. 130-31； Hofmann, Das entzweite Jahrhundert, p. 516.

98. Hughes, Goya, p. 140.

99. Nigel Glendinning, Goya and His Critics (New Haven and London, 1977), pp. 45-46. Glendinning完整地引用了这一段以及接下来的材料。

100. Ibid., p. 49.

101. Ludwig Achim von Arnim and Clemens Brentano, Des Knaben Wunderhorn, 3 vols. (Munich, 1963), p. 861.

102. See above, p. 51.

103. 一幅小的复制品参见 Hughes, Goya, p. 192. 更大的复制品见 Camilo José Cela, Los Caprichos de Francisco de Goya y Lucientes (Madrid, 1989), p. 51.

104. Blayney Brown, Romanticism, p. 316.

105. Quoted in André Malraux, Saturn: An Essay on Goya (London, 1957), p. 25.

106. Quoted in José López-Rey, Goya’s Caprichos, vol. I (Princeton, 1953), p. 102.

107. Goethe, Faust, Part One, trans. David Luke (Oxford, 1987), pp. 130-31.

108. Ibid., p. 131.

109. Allott (ed.), The Poems of John Keats, p. 539. 这首诗和其他济慈诗作的精到分析，参见 Robin Mayhead, John Keats (Cambridge, 1967).

110. Allott (ed.), The Poems of John Keats, p. 525.

111. Ibid., p. 527.

112. Alethea Hayter, “Introduction,” in Thomas De Quincey, Confessions of an English Opium-Eater, ed. Alethea Hayter (Oxford, 1971), p. 14.

113. Ibid., pp. 20, 48.

114. David Cairns, Berlioz, vol. I: The Making of an Artist, 1803-1832 (London, 1989), pp. 329-30.

115. David Cairns (ed.), The Memoirs of Hector Berlioz (London, 1969), p. 576.

116. Cairns, Berlioz, vol. I, p. 339.

117. Ibid., p. 332. Cf. Nicholas Temperley, “The ‘SymphonieFantastique’ and Its Programme,” The Musical Quarterly 57, 4 (1971), pp. 593-608.

118. Cairns, Berlioz, vol. I, pp. 327-28.

119. Ibid., pp. 328-29.

120. Hugh Macdonald, “Berlioz, Hector,” in Grove Music Online: Oxford Music Online, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/51424pg14, accessed December 12, 2008.

121. “Concert dramatique de M. Berlioz,” Revue musicale VI, 46 (December 15, 1832), pp. 365-66.

122. Édouard Fétis, “Concert donné par M. Berlioz,” Revue musicale VIII, 48 (November 30, 1834), p. 381. 170年后的2006年，Rodney Milnes在一篇写给《BBC音乐杂志》的文章中表达了一个与埃都阿几乎一样的观点。文章把柏辽兹的音乐斥为不堪忍受地冗长、了无生气，没有一点舞台时间感，并且无法支撑主题旋律。 http://findarticles.com/p/articles/mi_qa3724/is_200401/ai_n9359319, accessed December 12, 2006.

123. “Aus dem Leben eines Künstlers,” Neue Zeitschrift für Musik III (1835), 3, 1, (July 3, 1835), p. 1.

124. These are two of four epigraphs provided by Frederick Burwick for his Poetic Madness and the Romantic Imagination (University Park, Pa., 1996), p. 1.

125. Absalom and Achitophel, lines, 163-4. in, The Poems of John Dryden, ed. John Sargeaunt (Oxford, 1925), p. 51.

126. Roy Porter, Mind-forg’d Manacles: A History of Madness in England from the Restoration

to the Regency (London, 1987), p. 10.

127. Roy Porter, “Mood Disorders: Social Section,” in German E. Berrios and Roy Porter (eds.), A History of Clinical Psychiatry: The Origin and History of Psychiatric Disorders (London, 1995), p. 418.

128. Sander Gilman, Seeing the Insane (New York, 1982), p. 126. Gilman给出了这一时期许多其他的例子。

129. Ibid., pp. 84-89.

130. Daniel Berthold-Bond, Hegel’s Theory of Madness (Albany, N.Y., 1995), pp. 1-3, 14, 26-27.

131. George MacLennan, Lucid Interval: Subjective Writing and Madness in History (Leicester, 1992), p. 78.

132. Quoted in Charles Rosen, The Romantic Generation (New York, 1996), p. 646.

133. Ibid., p. 647.

134. Ellen Rosand, “Operatic Madness: A Challenge to Convention,” in Steven Paul Scher (ed.), Music and Text: Critical Inquiries (Cambridge, 1992), p. 287.

135. Stephen A. Willier, “Mad Scene,” The New Grove Dictionary of Opera, ed. Stanley Sadie; Grove Music Online: Oxford Music Online, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/o007556, accessed January 7, 2009; Sieghart Döhring, “Die Wahnsinnszene,” in Heinz Becker (ed.), Die “couleur locale” in der Oper des 19. Jahrhunderts (Regensburg, 1976), pp. 282-85.

136. Deutsche Grammophon DVD 00440 073 4109.

137. Enid Peschel and Richard Peschel, “Donizetti and the Music of Mental Derangement: Anna Bolena, Lucia di Lammermoor, and the Composer’s Neurobiological Illness,” Yale Journal of Biology and Medicine 65 (1992), pp. 189, 192. Cf. A. Erfurth and P. Hoff, “Mad Scenes in Early Nineteenth-Century Opera,” Acta Psychiatrica Scandinavica 102 (2000), pp. 310-13.

138. Marion Kant (ed.), The Cambridge Companion to Ballet (Cambridge, 2008), p. 184.

139. Johann Wolfgang von Goethe, Götz von Berlichingen, Goethes Werke, ed. Erich Trunz, 14 vols. (Munich, 1981), Dramatische Dichtungen, vol. II, p. 175.

140. Ibid., p. 101.

141. Über die deutsche Literatur; die Mängel, die man ihr vorwerfen kann; die Ursachen derselben und die Mittel, sie zu verbessern, reprinted in Horst Steinmetz (ed.), Friedrich II., König von Preußen und die deutsche Literatur des 18. Jahrhunderts: Texte und Dokumente (Stuttgart, 1985), pp. 81-82.

142. For a good sample of contemporary responses, see Kurt Rothmann, Johann Wolfgang von Goethe, Die Leiden des jungen Werthers： Erläuterungen und Dokumente (Stuttgart, 1987), pp. 130-50.

143. Christian Friedrich Daniel Schubart (ed.), Deutsche Chronik I (1774), p. 574.

144. Nicholas Boyle, Goethe: The Poet and the Age, vol. I: The Poetry of Desire (Oxford, 1991), p. 175; Hans-G. Winter, “Antiklassizismus: Sturm und Drang,” in Viktor Zmegac (ed.), Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart, vol. I, pt. I, 2nd ed. (Königstein im Taunus, 1984), p. 228.

145. Angelika Müller-Scherf, Lotte und Werther auf Meißner Porzellan im Zeitalter der Empfindsamkeit (Wetzlar, 2009).

146. Eroica, Opus Arte DVD OA 0908 D.

147. 此文被多次引用发表，比如 H. C. Robbins Landon, Beethoven: A Documentary Study (London, 1975), p. 86.

148. Paul Johnson, The Birth of the Modern: World Society 1815-1830 (London, 1991), p. 125.

149. David Charlton (ed.), E. T. A. Hoffmann’s Musical Writings: Kreisleriana, the Poet and the Composer, Music Criticism (Cambridge, 1989), pp. 238-39.

150. Ibid., p. 96.

151. Ibid., p. 236.

152. “魅力型的领袖诞生于危急时刻。只有在危机之中，在战争和动荡成为常态的社会里，它才能够持久，” Norbert Elias, The Court Society (Oxford, 1983), p. 121.

153. Stendhal, Life of Rossini, trans. Richard N. Coe (London, 1956), p. 1.

154. Johnson, The Birth of the Modern, p. 126.

155. Alan Walker, Franz Liszt: The Virtuoso Years 1811–1847, rev. ed. (London, 1989), p. 168.

156. Joseph-Marc Bailbé, La musique en France à l’époque romantique (1830-1870)(Paris, 1991), p. 203.

157. Quoted in ibid., p. 202.

158. Adrian Williams (ed.), Portrait of Liszt by Himself and His Contemporaries (Oxford, 1990), p. 41.

159. Ibid., p. 146.

160. Walker, Franz Liszt： The Virtuoso Years 1811-1847, rev. ed., p. 374.

161. Ibid., p. 287.

162. Ibid., p. 149.

163. Adrian Williams (ed.), Franz Liszt: Selected Letters (Oxford, 1998), p. 96.

164. Ibid., p. 105.

165. Ibid., p. 141.

166. Fiona MacCarthy, Byron: Life and Legend (London, 2003), pp. vii–x.

167. Ibid., p. ix.

第三章
语言、历史与神话

人民的语言

维特在给深爱的绿蒂写绝笔书时，写到末段他陷入了语焉不详、神志不清的状态。他说："我没有做梦，没有幻觉！越是接近坟墓，我的心里越是明亮。"[注]维特与那个他难以忍受的社会总是脱节，他依靠反观内心来寻求慰藉。正像维特给他的朋友威廉的信中所云："我反观我自己，发现了一个世界！"嚯，他的内心世界可是一个非常寂寞的地方："这个世界满是模糊不清、捉摸不透的欲望，没有清晰的轮廓和积极的力量。"[注]很多浪漫主义者也有同样的困境。把因袭下来的规矩和传统一层层地剥去以后，艺术家被解放了，也被孤立了。纯粹的自我自由了，也变得脆弱了。

很多性格内向的天才被抑郁压垮，企图自杀，卡斯帕·大卫·弗里德里希不是唯一一个。[注]英国诗人托马斯·查特顿（1752——1770）17岁就结束了自己的生命，他的英年早逝被别的人传为神话。这些人包括柯勒律治、雪莱、华兹华斯（他说查特顿"这个神奇的少年，他不休的灵魂在骄傲中逝去"），还有但丁·加百利·罗塞蒂[注]。约翰·济慈的《恩底弥翁》（1818）就是为查特顿而写，另有一首颂也是献给他的：

> 查特顿！你的命运竟这样悲惨！
>
> 呵，忧患的宠儿，苦难的爱子！

你两眼很快蒙上了死的阴翳，

那里，刚闪过天才和雄辩的光焰！[注]

查特顿死后，他因为被人当作浪漫主义的先知而名声赫赫，甚至名扬海峡对岸。阿尔弗莱·德·维尼的剧作《查特顿》（1835）将温情、唯美的主人公查特顿与粗犷、物质的市侩对照起来，一位是工厂主约翰·贝尔，另一位是名叫贝克福德大人的贵族商人。年轻诗人在阁楼里自杀了，好像这还不够浪漫，维尼编了一段查特顿和贝尔夫人的爱情，让他们可以来一段《爱之死》（*Liebestod*）的咏叹调双双殉情。虽然这部剧如今已经很少演出了，但它还称得上是“法国浪漫主义戏剧中构思最巧妙的，有些批判家甚至会认为它是最好的法国浪漫主义剧作”。[注]

要想从孤独中得救，可以把自己与一个更大的实体联系起来；对很多浪漫主义者来说，民族是具有中心位置的。在写作《少年维特之烦恼》的两年前，歌德有一篇《论德国建筑》的文章中透露了一二；该文是受到斯特拉斯堡大教堂的启发写成的。正是在这座教堂下，歌德第一次“感受到了德意志”，当时是1770年3月，他21岁。[注]唤醒他的民族自觉的地方，没有比斯特拉斯堡大教堂更合适的了。斯特拉斯堡一度是帝国的自由市、路德宗教改革的早期中心。1681年它被法国路易十四夺取，并且在1697年的《雷斯威克条约》中被正式并入法国。所以歌德看到的是一片说德语却被法国统治的土地，在这片土地上，歌德找到了文化的归宿。1811年歌德发表了自传《诗歌与真理》，书中他回忆了他面对哥特建筑奇观内心的狂热，他认为斯特拉斯堡教堂是属于德国的。[注]

歌德在1773年出版的文集《论德国艺术》（*Von deutscher Art und Kunst*）中宣告了他的文化归属。这本书由约翰·戈特弗里德·赫尔德编订，两人三年之前相遇成为朋友。这本小薄书被奉为“狂飙运动的宣言与章程，甚至我们可以进一步说它是德国浪漫主义运动的真正起点”。[注]这一系列的赞誉放在赫尔德所作的《论语言的起源》（写于1770年，

1772年发表）上也同样合适，因为该书强调了语言的重要性。语言在文化和政治革命中占据着核心地位；或者应该讲，民族特有的语言至关重要。赫尔德认为，对人类来说，部分与整体之间、个人与他人之间、个人与社群之间、人类与自然世界之间，最重要的联系就是语言。语言是赫尔德思想体系唯一的核心概念。没有语言，就不可能有知识，也不会有自我意识、他者意识，也就没有社会性的存在，历史也无从谈起。语言不是直接由上帝创造的，巴别塔不曾存在过。同时，语言也不是人类理性的创造，而是理性的前提，是人类最自然、最必要的机能。[注]在所有维持一个社会群体的条件与力量中，语言是最为基础的："每一个民族按照其思考方式说话，按照其说话方式思考……没有语言，我们就无法思考。"[注]

赫尔德看来，是语言的力量形成了民族（Volk）——人类存在最基本的单位。在德文所有不好懂的词汇中，Volk是最难解释的词之一。在英语中，people（民族、人民）似乎显然是最好的翻译，因为Volk不仅仅指一群人的聚合（德语中与此对应的词是Leute），还包含了"一个由种族或文化联系的社群"之意，比如"德国人民"；同时也有平民主义的意味，如"人民大众"。《牛津-杜登德英字典》尝试用nation（国民）来翻译Volk。民族组成国民，国民来自民族[注]。人民的语言在特定的环境条件中发展而来，而这个环境中的一切都可以在该语言中得到表达："气候、水和空气，食用的和饮用的，都会影响语言……这样看来，语言是一个壮丽的宝库，收集了芸芸众生的思维想法。"[注]这种宝藏也总是特别的，因为"每一种语言都打上了其民族群体的特有印记"。[注]

这种平民视角下的语言观在历史上有持久的影响力。比如沃尔特·司各特有一部非常成功的小说《古董家》（1816），在为这本小说做宣传时，司各特解释了他为什么把一些平凡的人选作小说的主要人物：

> 我同意我的朋友华兹华斯的看法，这些平凡的人总能用最强有

力的语言来表达自己。我认为，我们国家的农民尤其是这样，我于他们已经是老相识了。他们语言中的传统力量和简洁形式，充满了东方经文一样的流利晓畅；这种语言如果令头脑更通达的人也使用起来，就能让他们的悲伤更受同情，让他们的愤恨更有威严。[注]

确实，司各特是第一个试图将通俗语言纳入写作的著名小说家。[注]

自决（self-determination）是个人与群体应该同时遵行的。在赫尔德1773年写给他的未婚妻卡罗琳·弗拉施兰的信中，他总结了狂飙运动的美学和伦理："我们所有的行为都应当是由自己决定的，与我们内心最深的性格保持一致——我们必须真诚对待自己。"[注]民族也应该如此行事："一个民族最好的文化……不可能是操着外语的异族强加给他们的，只能生发于民族自己的土壤，在民族代代相传的语言中延续。"[注]真诚对待自己，意味着真诚对待自己的民族，反之亦然。内省的主观主义，不是必然走向毁灭了少年维特的那种存在的孤独，而是可以通往民族群体的创造性生活——这也是内省的主观主义应有的结局。

赫尔德在文化上是一个多元主义者，他坚信每一个文化都有自己的价值，这种价值只能以其自身标准来理解，从其内部寻找解释，而不是用某些据称是客观的价值标准来判断。[注]借用兰克[注]的一句名言，对赫尔德来说，每一个时代、每一个文化都和上帝相距不远。但是这并不妨碍赫尔德进而为自己的语言开特例，他认为德语是最为"原真"的，和古希腊文最为接近，而且"比其他任何正在使用的文字更适合哲学"。[注]赫尔德这种自豪感，部分上也解释了他对自命不凡的操法语者的敌视。在路易十四漫长的统治（1643——1715）期间，经过军事力量和文化帝国主义的推动，法语从几个互相竞争的语言中脱颖而出，在全欧洲成为文明话语的必要媒介。在太阳王[注]去世前一年，神圣罗马帝国皇帝[注]第一次在用法语而非拉丁语起草的国际条约（《拉什塔特合约》）上签字——这是一个有象征意义的时刻。[注]当时，当若侯爵（marquis de

Dangeau）在法兰西学院吹嘘道："我们所有的作品都更加美化我们的语言，使它扬名国外。太阳王所成就的奇迹使我们的邻国熟知了法语，就如同他们熟知自己本国的语言一样。法语确确实实在过去的几年里跨越了世界上所有的大洋，成为旧世界和新世界不可缺少的部分。"㊟

与法国语言相伴而来的是不同形式的法国文化。1689年，一个德国作家曾经悲叹他的同胞太过着迷于"法语、法国服饰、法国菜、法国家具、法国舞蹈、法国音乐、法国痘㊟……可能还会有'法死病'㊟吧！小孩子还没有从娘胎里生出来，大人就已经开始盘算找一个法语家教了……想取悦女孩子，即使再丑陋、畸形的男人，只要穿一身法国衣服就行了"。㊟这个流行趋势在接下来的半个世纪又加速了。普鲁士的腓特烈大帝，全然是一个说法语的法国迷，他说德语的时候都是在教训他的士兵，辱骂仆人或者吩咐官员。他曾记录说，任何一个社会上体面的德国人都必须去凡尔赛宫走一趟，照着法国风尚邯郸学步："法国品位统治着我们的厨房、家具、服饰，以及所有被潮流左右的小玩意儿。到了极致的时候，法国热退化成一种疯狂；女人通常会陷于浮夸，把法国热推到了穷奢极侈的境地。"㊟

这种流行的模仿，与个人和国家的自决相去十万八千里。不难想象，赫尔德会愤怒地谴责这一潮流。1768年，赫尔德年仅25岁的时候，一趟法国之旅让他成了一个反法民族主义者。他在南特㊟待了几个月，在那里，他写信给自己的朋友兼导师哈曼说："我现在在南特，在这儿我进一步了解了法语、法国习俗和法国人的思维习惯——我是进一步了解了，但是一点没有接纳。对这些东西了解得越多，我心理上与它们的距离就越远。"㊟他讨厌巴黎，说那个地方"到处垂饰着奢侈、浮华，以及法国特有的虚无"，是一个罪恶的腐朽窟穴。㊟在一首题为《致德国人》的诗中，他呼吁自己的同胞：

看看别的民族！他们何曾四处漫游，

熟悉了世界，却疏离了自己？

他们对待别的国家高傲而轻蔑。

而你，德国人，漫游归来，

你打算用法语问候你的母亲？

噢，把它吐在门口再进去吧，

吐掉来自塞纳河的痰，

说德语，你这德国人！(注)

赫尔德从来不因为在外国旅行而增加对他国的同情。1788年到1789年他在意大利旅行，写回家的信说自己了解当地人和他们的生活越多，就越热爱自己的祖国德国。(注)

希望推行德语的不止赫尔德一人。很多促进德语的社团从17世纪以来就存在了。18世纪末，它们又获得了新的动力，这得益于德国文化成就的又一个高峰，尤其是在音乐领域（巴赫、海顿、莫扎特）、哲学领域（康德、赫尔德、费希特）和文学领域（克洛普施托克(注)、歌德、席勒）。骄傲一旦膨胀，对他们认定的外国人的冒犯行径就愈发敏感，特别是法国人。伏尔泰在畅销书《老实人》中，通过描写森特·登·脱龙克男爵（Baron Thunder-ten-Tronck），不留情面地讽刺了德国人的本性粗犷。而这只是众多讽刺作品中最知名的一个。在法国普罗旺斯人艾雷阿扎尔·德·茂维伦1740年出版的《法国与德国书信》中，德国人的形象是过度贪婪、嗜酒、粗暴对待穷人、迂腐、愚蠢、四肢发达而头脑简单。他还说，德国的菜和酒难以下咽。茂维伦认为，问题的根源在于德国糟糕的语言："所有的民族都难以理解德语，这很能证明该国的野蛮。我认识有法国人虽然在德国住了40年，还是不懂得哪怕两个德语词。"他别有用心地问道：这是这个法国人的错，还是一个声音难听、语法和句法笨拙的语言的错？难怪即使是最优秀的德国作家也是迂腐而少智的。

“我们的语言已经成了欧洲的语言，”一本1773年的法国音乐刊物如是说。而安托万·德·里瓦罗尔则称，就像有个“罗马的世界”一样，人们也可以说有个“法语世界”。他还说，人类在一个语言的领导下组成了一个统一的共和国。

不论是过去还是现在，法语的倡导者都曾强调法语的明确性，从而使其成为表达开明真理的不二媒介。比如，狄德罗曾吹嘘说：“法语天生就是用来教导、启迪和阐明的；希腊语、拉丁语、意大利语和英语是用来劝说、打动和欺瞒的。对大众说希腊语、拉丁语、意大利语，对智者说法语。”他甚至没有提到德语。语言爱国主义产生了法国大革命的意识形态和军事力量，这反过来又加强了语言爱国主义。伯特兰德·德·巴雷尔在1794年的国民公会上告诉人们，法语是“欧洲最美的语言，是第一个诞生了人权和公民权理念的语言，也肩负着把最崇高的自由思想和最伟大的政治构想传遍世界的使命”。意味深长的是，他接着认定少数群体操持的语言在意识形态上是可疑的：“布列塔尼语是封建主义和宗教迷信的语言；德语是移民与共和国的仇人说的语言；意大利语是反革命讲的语言；巴斯克语是疯子的语言。这些被顽劣和错误所利用的工具，让我们捣毁它们！”

当法国大革命的军队横扫欧洲的时候，也带去了法语的语言帝国主义。按照梅西耶的观念：“外语，哼！我相信未来的欧洲只有一种语言，那就是法兰西共和国的语言！”法语的对手被如此一并否决了：“意大利适合娘炮的骄奢淫逸，德语是封建制度和军国主义的喉舌，西班牙语是宗教裁判所的行话，英语曾经光荣、自由，但现在是独裁者和股市交易的黑话。”需要提醒的是，当时没人知道法国对欧洲的控制转瞬即逝。被强制推行的法语，不出意料地引发激烈的反抗。最有影响力的是约翰·戈特利布·费希特的十四次《致德意志民族》的演讲，他在1807年到1808年间每隔一周在柏林的科学院讲一次。当时柏林还在法国的占领下。有一种特殊的恐惧笼罩着他们，因为就在一年之

前，一位纽伦堡的书商约翰尼斯·帕姆，因为销售反法册子被拿破仑下令立即处死。费希特说："我非常清楚我在冒险，和帕姆一样；但我不因此感到害怕，为了我的事业我将欣然赴死。"费希特开始第一次演讲的时候，外面街上响起了法国军鼓声，这无疑让当时的场景极具象征意味。[注]几乎在每次演讲的同一时间，演讲内容被大量印刷发表。《致德意志民族》引发了巨大反响，成为19世纪德国民族主义一个意义重大的文件。[注]

费希特想让德国人重新振奋起来，他的事业的核心就是语言，因为"语言对人的塑造力比人对语言的形塑力要大得多"。[注]在这方面，费希特一如既往地追随着赫尔德的脚步。但是，费希特全然不赞同赫尔德的文化多元主义；费希特认为德语是独特的，因为只有德语是保持了纯洁的语言。其他所有欧洲语言都或多或少受到了污染，一定程度上曾被罗马帝国的拉丁文化同化："日耳曼人说的是活生生的语言，源头活水，从未干涸。而条顿的其他支族说的语言，可能表面上灵动，但根源上已经死了。"[注]正因为如此，德语的特殊使命就是把人类从瑟瑟深渊中拯救出来："在所有现代人中，正是你，承载着人类完善的种子，领导人类发展的任务落在你身上。如果你失去了你的精髓，那么全人类脱离苦海、获得救赎的希望也随之烟消云散了。"[注]虽然因为出版审查，费希特没讲明"你"是谁，但柏林的法国占领军的存在无疑让每个人对他所指为何心知肚明。1806年战争爆发的时候，费希特志愿随普鲁士军队做了一名随军牧师，他承诺要用"剑和闪电"来向士兵布道。[注]

费希特对德语优越论的信仰兼具民族主义和平民主义的立场。他宣称："在德国，所有的文化都经历了民族（Volk）的检验。"[注]在这里，费希特也是跟从了赫尔德的指引，把一切社群中的文化价值从精英阶层移到普通大众那里去。大众构成了人类"最伟大、最感性的部分"。[注]受教育的阶层为了证明自己，拿出经典的知识，但那只不过是过分雕饰的天堂鸟而已，纯粹为了装潢，没有实质，浮于半空，从不脚踏实地。而

人民的文化则更像是一棵橡树，根深蒂固，枝繁叶茂，万古长青。民间艺术、民间舞蹈和民间歌谣，不能蔑视它们的粗鄙，而必须珍重它们的原真。它们是“民族性的档案馆”“民族魂”，以及“民族性的活的声音，乃至是人性本身”。[注]威廉·格林[注]说得更绝对：“只有民间诗歌才是完美的，它们出自上帝之手，就像《十诫》出自上帝之手一样；民间诗歌不像凡人的作品那样是东拼西凑而来的。”[注]

启发赫尔德的不是直接读民间诗歌的经历，而是一个英国人的先例，托马斯·珀西。1765年，珀西一部三卷本的诗集，题为“古代英国诗歌的遗迹，包括古英雄歌谣、歌曲和我们较早诗歌（以抒情诗为主），以及一些晚近的诗”[注]。他出版此书是心怀歉意的，在前言中为该书内容的“极度粗浅”表示抱歉，这说明这些诗“只是写给平民看的”；因为朋友不断敦促，才说服他同意出版此书。他希望这些诗“不矫饰的优雅”可以补偿读者对“更高层的美感”的需求。[注]而赫尔德，他是一个有使命的人。民间歌谣不像复杂世故的人蔑称的那样，是“神话故事、迷信、民歌和粗话构成的渣滓”。相反，如果没有平民和平民文化，就“没有公众、没有民族、没有语言，也没有诗歌，这些是我们不可或缺的生命与事业”。[注]

这种平民主义的文化观后来产生了巨大的影响力。歌德就写道：“赫尔德教会我们将诗歌当作全人类的公共财产，而非少数受教育、有文化的人的私产。”[注]歌德自己也写诗印证这种观念，比如这首1771年的《野玫瑰》：

> 男孩看见野玫瑰，荒地上的野玫瑰，
>
> 清早盛开真鲜美，急忙跑去近前看，
>
> 愈看愈觉欢喜，玫瑰玫瑰红玫瑰，
>
> 荒地上的玫瑰。

男孩说我要采你，荒地上的野玫瑰，

玫瑰说我要刺你，使你常会想起我，

不敢轻举妄为，玫瑰玫瑰红玫瑰，

荒地上的玫瑰。

男孩终于来折它，荒地上的野玫瑰，

玫瑰刺他也不管，玫瑰叫他也不理，

只好由他折取，玫瑰玫瑰红玫瑰，

荒地上的玫瑰。[注]

对此，新近一位歌德的传记作家的看法是：“歌德做了几乎不可能的事，写了一首民谣。”[注]赫尔德于1773年发表了这首诗，声称是自己凭记忆记下了歌德的诗，以此暗示他知道这首诗是通过口耳相传，增强了它的“民间”意味。该诗循环往复的结构和每节最后两行的重复，确保了它可以配上各种乐曲，其最著名的配乐出自弗兰茨·舒伯特之手。那年是1815年，舒伯特18岁。

不论是收集民歌还是按民歌的风格仿写，平民主义成为浪漫主义音乐不可或缺的一部分。出人意料的是，俄罗斯的民歌采集早早就有丰硕的成果。早在1735年，宫廷诗人瓦西里·特列迪亚科夫斯基就呼吁人们注重“朴实的人们古老、自然的诗歌”[注]。米哈伊尔·楚科夫在18世纪六七十年代出版了几部规模庞大的民间故事与诗歌集。[注]因为对欧洲诗人的影响巨大，俄国民俗学得以进入欧洲的主流。亚历山大·普希金就是一个典型例子，他的第一部主要作品《鲁斯兰和柳德米拉》（*Ruslan and Lyudmila*，1820）借鉴了传统的语言材料。这些材料来源广泛，从

斯拉夫东正教会到俄罗斯俗语，为普希金的精彩故事提供了完美的语言媒介。故事中，英雄鲁斯兰把基辅公主柳德米拉从邪恶的矮人魔法师切尔诺莫手上解救出来。[注]

在德国，路德维希·阿基姆·冯·阿尔尼姆[注]和克莱门斯·布伦塔诺在1805年至1808年间收集出版了民歌集《男孩的魔法角》（*Des Knaben Wunderhorn*），很快成了浪漫主义者们顶礼膜拜的“神书”。[注]书的编者后记中，两位编者告诉读者，他们整理歌集的目的是唤出“老日耳曼时代崭新的晨星”。他们还添了一个政治意味的注释，认为法国的求新浪潮实际上导致了民歌的绝迹，这在法国大革命之前就发生了，而且正是这股浪潮很可能导致了大革命。[注]阿基姆·冯·阿尔尼姆和布伦塔诺所做的某种称得上是“创造性编辑”的工作，改变了民歌中的节律、拼写，甚至重写了一部分诗行。但这丝毫不影响这部民歌集巨大而持久的影响。在接下来的一个世纪里，音乐家们为民歌集中的200多首诗配了数百支曲子，说一说一些比较著名的音乐家，有博拉姆斯、布里顿、布鲁赫、艾斯勒、艾维斯、古诺、勋伯格、施雷克尔、舒曼、施特劳斯、韦伯、策姆林斯基[注]等。[注]

这些平民主义艺术家中至少有一位大受平民欢迎，这就是卡尔·马利亚·冯·韦伯（1786——1826）。他沉溺于民歌不能自拔，自己用吉他伴奏着演唱。[注]他最为成功的民歌作品是浪漫歌剧《魔弹射手》（*Der Freischütz*），1821年首次在新落成的柏林音乐厅（Schauspielhaus）演出。韦伯用一首又一首歌诠释了如何使艺术显得未经雕琢、浑然天成。一位匿名作者给柏林一家音乐刊物投稿，解释了韦伯成功的原因，他说：“人民内心最深处的情感造就了民歌，所以人民视民歌如自己的孩子一般，会全身心地爱它们。”[注]事实上，《魔弹射手》中的旋律没有一段是取自民歌的；韦伯依靠他对民歌的领悟，使作品听上去与民歌类似。他确实非常成功，《魔弹射手》成了19世纪最出众的歌剧之一，并且经久不衰。至1822年末，已有30种不同的演绎被搬上舞台。而到了

1824年的伦敦，有三个不同的版本在同时上演。(注)1841年，理查德·瓦格纳在一家莱比锡报纸上评论一次巴黎的演出时，很好地阐明了《魔弹射手》的大众吸引力所在：

> 噢，我伟大的德意志祖国，我如此情不自禁地热爱你，景仰你，哪怕仅因为《魔弹射手》是在你的土地上写就的。我如何热爱德国的人民，德国的人们就如何热爱《魔弹射手》；他们仍然相信天真童话中的奇迹，但今天他们已经成熟，却仍然经历着年轻时候甜美、神秘的心跳！啊，德国的梦是如此迷幻，令人们欣然的是森林，是夜晚，是星辰，是月亮，是村中的教堂敲响七次晚钟！有人可以理解你，和你一同信仰、感受、做梦，一同欢喜，这是多么幸福！我作为一个德国人多么幸福！(注)

瓦格纳还告诉读者，当乐团奏起第一幕结尾的舞曲时，他热泪盈眶，心好像“被毒匕首戳了一下”。舞台上，响起听似民歌、实为精心谱写的华尔兹，几位农夫跳着舞进入酒馆，留下满心困扰的主人公（而台下是心情复杂的瓦格纳）。

在英语世界，平民主义最有影响力的作品要数华兹华斯的《〈抒情歌谣集〉序言》了。《抒情歌谣集，以及其他诗作》由华兹华斯与柯勒律治合写，出版于1789年。华兹华斯表示，他们的“主要目的，是在选择日常生活里的事件和情节，自始至终竭力采用人们真正使用的语言来加以叙述或描写”。华兹华斯“选择微贱的田园生活作题材，因为在这种生活里，人们心中主要的热情找到了更好的土壤，能够达到成熟境地，少受一些拘束，并且说出一种更纯朴和有力的语言”。这是因为平常的人们“很少受到社会上虚荣心的影响，他们表达情感和思想都很单纯而不矫揉造作”(注)。(注)不过，诗集中最著名的两首诗，即柯勒律治的《古舟子咏》（*The Rime of the Ancyent Marinere*）和华兹华斯的《丁登寺登高数里所作》（*Lines Composed a Few Miles above Tintern Abbey*），是

否是用“人们真正使用的语言”创作的呢？我相当怀疑。

人民的历史

在华兹华斯和柯勒律治的同一时代，罗伯特·彭斯（1759——1796）的诗歌则听起来更加具有原创性。他无疑用苏格兰语写作，但是英格兰人也读得懂。《罗伯特·布鲁斯进军班诺克本》一诗是个很好的例子，因为该诗不仅展示了一个民族的语言，也呈现了一个民族的历史：

苏格兰人，血曾与华莱士一起流淌

苏格兰人，也曾随布鲁斯打过大仗

来吧，要么我们血洒疆场

要么，让胜利的旗帜飘扬！

时机已到，决战就在眼前

前线战况，形势无比凶险

看那骄横的爱德华在进犯——

那是奴役和锁链！

有谁想当临阵脱逃的叛徒？

有谁想钻进胆小鬼的棺木？

有谁愿做下贱无耻的奴仆？

我放他一条生路！

为捍卫苏格兰国君和法规！

拔出自由之剑，奋武扬威！

生做自由人，死做自由鬼

跟我冲锋不后退！

为受压迫的人们脱离苦难！

为子孙后代不受奴役摧残！

我们愿把一腔热血全流干

换回他们自由权！

把骄狂的侵略者统统撂倒！

杀一个，就是少一份残暴！

攻一次，自由早一刻来到！——

生死成败在今朝！(注)

Scots, wha hae wi' Wallace bled,

Scots, wham Bruce has aften led,

Welcome tæ yer gory bed,

Or tæ Victorie!

Now's the day, and now's the hour:

See the front o' battle lour,

See approach proud Edward's power-

Chains and Slaverie!

Wha will be a traitor knave?

Wha will fill a coward's grave?

Wha sæ base as be a slave?

Let him turn and flee!

Wha, for Scotland's king and law,

Freedom's sword will strongly draw,

Free-man stand, or Free-man fa',

Let him on wi' me!

By Oppression's woes and pains!

By your sons in servile chains!

We will drain our dearest veins,

But they shall be free!

Lay the proud usurpers low!

Tyrants fall in every foe!

Liberty's in every blow!-

Let us do or dee!

这首诗更常用的名字是它的开头一句，“Scots, wha hae”（苏格兰勇士）。它配上《嘿，嘟嗒嘀》（*Hey Tuttie Tattie*）的传统调子，成了苏格兰非官方的国歌。彭斯在1793年8月写给友人乔治·汤姆森的信中说，当他听到《苏格兰勇士》随着《嘿，嘟嗒嘀》一起唱响的时候，感到“逐渐温暖，一直升到自由与独立的热情之巅。我全心沉入了苏格兰的颂歌，在咏叹调中仿佛听到了英勇的苏格兰王族激昂的讲话，来到事情发生的那个早晨，成了英雄的追随者”。(注)这首曲子后来被更悠扬的《勇敢的苏格兰》（*Scotland the Brave*）取代，而后者又被橄榄球歌《苏格兰之花》（*Flower of Scotland*）替代，但是《苏格兰勇士》始终保持着准官方的地位，被苏格兰民族党（Scottish National Party）偏爱。在诗的六节中，出现了浪漫民族主义的几个主题：“异族”（英格兰入侵者，“骄横的爱德华”）；像受难的殉道者一般的民族（“受压迫的人们！”）；内部敌人（“有谁想当临阵脱逃的叛徒？”）；解放（“攻一次，自由早一刻来到！”）；妄想（“生死成败在今朝！”）；以及历史（“苏格兰人，血曾与华莱士一起流淌；苏格兰人，也曾随布鲁斯打过大仗”）。这里的历史涉及1305年被英格兰人处死的骑士威廉·华莱士，电影《勇敢的心》和他有关系——一点点关系；还有罗伯特·布鲁斯，他在1314年班诺克本之战中取得胜利，维护了苏格兰的独立。

沃尔特·司各特的历史小说则不那么激进，却更加流行。从1814年到他1832年去世，他写了23本小说，其中只有3本没有历史背景。特罗洛普认为，司各特成功使小说写作受人尊重，他在不严肃的小说形式中加入了严肃的历史。(注)他能够结合个性鲜明的人物、引人入胜的背景和扣人心弦的情节，这令他成为那个时代最受欢迎的作者。而且他的名声冲出英伦，走向了世界。他的叙事诗成为“现象级的畅销书”。到了1818年，他在小说上的年收入是惊人的一万英镑巨款(注)。(注)到了他去世时，他的第一本小说《威弗利》已经被翻译成法语、德语、意大利语、匈牙利语、瑞典语、丹麦语和俄罗斯语七种语言。(注)19世纪20年代，他的作品在法国以一套六卷本出版，在六年之中卖了50万套。(注)

司各特的盛名在文学中可以举出很多例子，其中最值得一提的是司汤达在小说《巴马修道院》中给予司各特的带有讽刺意味的致敬。小说中，司各特化身为法布里奇奥·德·东戈。为了重拾别人的信任，东戈在流亡途中必须找保皇人士倾诉自己的忏悔之心；避开与他心智相类的人；不去咖啡厅；从不读报；向有魅力的贵妇问好（以示他不是一个愤世嫉俗的阴谋家）；不读1720年以后写的书（沃尔特·司各特男爵的书除外）。[注]这些无不表明，司各特不挑战现存秩序。他是一个保守的“英——苏”统一论者，用自己的小说倡导苏格兰和英格兰之间[注]、天主教徒和新教徒之间的和解。司各特希望在此过程中创造“一个有低地头脑但身着高地裙的苏格兰人[注]”。[注]因此，他大多数的小说都是以较晚近的时代为背景，尤其是詹姆士暴动（Jacobite insurgencies）[注]的时代。学者彼得·弗里切认为：“沃尔特·司各特的伟大贡献不仅仅在于他在小说中创造了历史感；而更在于，他让那些被人们淡忘的年月带上了一些‘曾几何时’之感。”[注]

这种使用历史的方式显然并非浪漫主义者首创。举例来说，在1740年首演的假面剧《阿尔弗莱德》中，就可以找到类似的历史元素。该剧的歌剧剧本作者是詹姆斯·汤姆森和大卫·马利特，音乐由托马斯·阿恩所写。和司各特的历史思路唯一不同的，可能就是《阿尔弗莱德》纪念的是英格兰历史，而非苏格兰历史。[注]而且之前的时代也不是没有“纯”历史。据称，启蒙运动本质上与历史无关，但是这很难自圆其说，因为伏尔泰有《风俗论》，吉本有《罗马帝国衰亡史》，休谟有《英国史》。[注]在休谟生前，他的名气更多来自他写的历史书，而非他的哲学。他曾说：“我相信这是历史的时代，是历史的国度。”[注]关于吉本，约翰·普鲁姆爵士[注]曾写道：“吉本之后历史学方才羽翼丰满。”[注]

而在浪漫主义这边，尤其是德国浪漫主义者，确实从截然不同的角度看待历史。吉本解释历史的时候可能“用了纯粹人文的术语”（普鲁姆），但是，他是从启蒙的、批判的、文雅的学者视角出发的，采用他

高高在上的人文技艺，讥笑基督教的迷信与不宽容，还指出了通向理性秩序的路在何方。他这样说："在罗马世界流行着多样的信仰，这些神祇在人民眼中是一样地真实，在哲学家眼中是同样地虚假，而在官员眼中是一样地有用。这种宽容不仅使人们互相纵容，也产生了宗教间的和谐。"[注]浪漫主义史学不是非理性的，他们认为启蒙运动从外部接触历史，把当代的标准和目的强加给过去。上文提到过歌德"个性的艺术"的观念[注]，此一观念对浪漫主义史学也有所启迪。[注]浪漫主义者认为，像吉本提出的那些一般观点，都是主观偏见产生的大而无当的标签。不从历史本身的视角看待历史现象，将招致一些误解；历史应从内部以其固有的方式审视。"从内到外"是唯一的方向。利奥波德·冯·兰克有一句名言："每个时代都各自与上帝有一种直接的联系。"对于这一本质上浪漫主义的立场，休·特雷弗-罗珀[注]做出了最好的总结，同时也反驳了科学的史学：

> 我只存在于我们的时代，也只为之存在：为什么我们要评判我们的先辈，好像他们不如我们自足似的？每一个时代都有其自己的社会情境和思想环境，我们应接受它们，一如接受我们自己的情境一样。正因为它们是被认为理所应当的，所以当时的历史记录里没有清晰的记载：历史情境需要被推测出来并重新构建。同样，它需要得到尊重……探知过去时代的思想环境是历史学家最为困难的任务之一，但也是必要的任务。忽略它——使用"理性的""迷信的""进步的""反动的"一类的概念，好像只有这样，历史才遵从我们的理性规则，只有这样，历史才是朝我们的时代不断进步的——这不光是错误：更严重的是，这样是庸俗的。[注]

启蒙运动敌视历史，这种信仰在法国大革命中必然得到强化。启蒙激进地否定过去、热情拥抱普世情怀；对此，《人权与公民权宣言》可以为证。革命让全欧洲的知识分子都为之狂热。华兹华斯不止一次用最令人刻骨铭心的语言赞颂大革命：

它是天福，在那片晨光中降临，

它正是天国，却又如此年轻！

啊！在横行着传统、戒律清规的时代，

贫瘠、腐朽、万事不可为，

举世瞩目的，是传奇的国家！

当理性为她的权利呐喊最力，

当多数人希望推举她，

让她成为最尊贵的圣女，

为以理性之名开展的事业推波助澜！注

华兹华斯写作此诗的时间是1804年，此时发生的事，反而是年轻、热情的法兰西用和大革命一样的激进推翻了大革命的事业。弑君、内战、恐怖统治、去基督教运动、保王党的征服、劫掠全欧洲。所有这些加起来，把圣女解放者变成了兴风作浪的恶魔。“历史上所谓的真理，并不比宗教里所谓的真理更真实”注——大革命的首席理论家西哀士注的这一观点已经成了明日黄花，取而代之的是埃德蒙·伯克注的观点：“没人会期望一个先辈不受尊重的未来。”注阿克顿男爵注指出，大革命的核心理念就是“谴责历史”，以及“和1794年的侵略注同时开始的浪漫主义运动，是被激怒的历史在奋起反抗”。这些观点见于他富有新意的文章《历史学的德国诸学派》，此文刊登在1886年第一期《英国历史评论》上。注阿克顿还认为，浪漫主义的历史主义注“倍增了欧洲的眼界”，因为历史主义通过接纳“人类的全部遗产”，极大拓展了自己的眼界。注关于这种地位升华后的历史，托马斯·卡莱尔注在1830年的《论历史》一文中总结得很好：“史学是所有科学的根基，是人的精神特质首要的本能产物；历史是人最早能被称为‘思想’的表达。”注

1789年的革命者们勇敢出发，希望在自由、平等、博爱的基础上建立一个新的秩序。他们将旧制度的规则弃之如敝履：“让我们不要胆怯，因为我们在历史中找不到什么能适用于我们当下的情况”——这是西哀士在《什么是第三等级？》一书中说的。[注]而对于浪漫主义者来说，他们永远更喜欢自然传续的、而非人为生造的东西，只有过去才能为未来指明方向。要是说存在一套亘古不变、放之四海皆准的自然法则，浪漫主义者会认为这纯粹是天方夜谭。法则不是先定的，而是由传统确定的，是一个群体表达其身份的方式，经历了长时间的演化。弗里德里希·施莱格尔说得简洁有力：“世界不是体系，而是历史。”[注]法则的这种历史表述在弗里德里希·卡尔·冯·萨维尼[注]的著作《论立法与法学的当代使命》（*Vom Beruf unserer Zeit für Gesetzgebung und Rechtswissenschaft*）中得到了更权威、更高影响力的反应。这本小册子发表于1814年，书中他认为，法则是历史发展的产物，一如宗教、语言等其他人类精神的果实那样。[注]

中世纪精神

这种历史主义通过重新评价历史上的时代来表达自身。启蒙时代推崇古典世界[注]，那是因为美学的自然法则是在那时发现并得到实践的。很多浪漫主义者也会敬仰希腊人，却不是因为他们“高尚的简洁和平静的宏伟”（温克尔曼），而是他们对狄俄尼索斯[注]的崇拜和对酒神神话的重视。浪漫主义者反对普世主义，信奉历史演化，这让他们可以从其他时代中找到有价值的事物，尤其是备受启蒙运动的新古典主义者鄙视的中世纪时代。正如肯尼斯·克拉克[注]所说：“对18世纪的人来说，中世纪是一片雾的海洋，其中孤零零耸立着一座地标，即诺曼征服，周围像不系之舟一般漂浮着一些中世纪教堂。”[注]温克尔曼只是看了一眼维也

纳圣史蒂芬大教堂的哥特尖顶，就感觉“像巨大的针刺入他的眼睛”。[注]我们说到过，同样引人入胜的斯特拉斯堡大教堂曾经给了歌德类似的体验；对很多德国浪漫主义者来说，这座大教堂成了德意志统一论的象征。[注]对哥特艺术的热情从而成了浪漫主义者最主要的特征之一。所有被古典主义者贬低的时代特质，无规则、雕饰、阴郁、教权主义、宗教超越，都公然成了浪漫主义的灵感源泉。弗朗索瓦-勒内·德·夏多布里昂在这方面尤其能言善辩，在经历了法国大革命之后，他重新皈依了天主教。在18世纪90年代流亡英国之际，他写了《基督教真谛，或基督教之美》一书，1802年将该书出版。书中他写道：“一个人进入一座哥特教堂，心中不可能不感到一阵敬畏、一种隐约的神圣情感。”他把哥特的这种吸引力归于它和历史与自然的关系：

> 高卢的森林成了我们祖先的庙宇，那些橡木也因此保留着它们神圣的起源。斗拱上雕着树叶纹饰，支撑墙壁的扶壁突然中断像被摧折的树干；冷峻耸立的斗拱，隐蔽的圣所，阴暗的走道，低矮的门廊：哥特式教堂的这一切都可以回溯到迷宫般的森林，激起宗教的惊惧心、神秘感和神圣感。[注]

结果这本书获得了广泛的反响。大卫·凯恩[注]写道：“该书在作者和一代法国年轻男女之间建起了同情的桥梁，点亮了人们的想象，产生了很宽泛的感受和想法……这本书是早期法国浪漫主义的入门书，超过了其他的书。”[注]

“哥特”成了个被滥用的词，就如“噢愚昧更比哥特！”（“O more than Gothic ignorance!”这是亨利·菲尔丁的小说《汤姆·琼斯》中，摩尔人斯凯尔·维斯特恩被姐姐赐的诨名）。“哥特”还成了一个骄傲的徽章，霍勒斯·沃波尔用在了他1749年的小说《奥特兰托城堡：一个哥特故事》里。这本小说是此次文化潮流兴起的标志之一。小说的灵感来源于一个噩梦（这个缘起本身就很浪漫），其中的夸张情节包括一个从画

框里走出来的肖像、一尊流血的雕塑、一柄要50个大汉才能挥起来的巨剑、破碎的巨人肢体、各种各样的法师作法、妖精、托钵修士和其他超自然物。沃波尔的梦和小说都产生于一个理想的环境：在那之前的十五年间，他把他在特威克南附近的草莓山的住所改造成了一个哥特狂想风格的建筑。草莓山庄被一个建筑史学家斥为“一个机巧的冒牌货，把大量奇特的建筑碎片堆在一栋房子里”。[注]即使这样，草莓山庄仍然启发了一场持续一个多世纪的建筑潮流。[注]

肯尼斯·克拉克在《哥特的复兴》（1928）一书中认为，哥特复兴“是一个英国的运动，可能是造型艺术领域唯一的一个纯粹英国的运动”。[注]全书只提过一次歌德，是在一个脚注中，关于吉尔伯特·斯科特[注]在19世纪40年代对德国哥特风格的研究。克拉克评论道，“德国在这场哥特复兴中还未醒来”。[注]克拉克如此大范围的无知可能是因为年轻不经事（他刚刚从牛津大学完成学业）。事实上，德国人搭上了这班车；不仅如此，比起英国的一些别墅和冒牌城堡、一些尖顶和城堡风格的墙，德国的哥特复兴可谓深入得多。在吉尔伯特·斯科特展开研究的20年前，黑格尔在柏林大学发表的众多演讲中就有一场题为“何为哥特或日耳曼建筑？”演讲中，他认为是歌德把哥特风格从粗糙与野蛮中拯救出来的。[注]而且黑格尔还总结了哥特的吸引力所在：“古典风格的建筑主要水平卧在地面上，而基督教堂有一种与前者相反的浪漫主义气质——它们从地面生长出来，升入天空。”[注]

这个观点足以写成题词，献给卡尔·弗里德里希·申克尔[注]的画《河上的中世纪城市》（1815）。申克尔基本是黑格尔的同代人，同样是柏林人。画中的大教堂自然地耸立，仿佛是从四周的橡树林中生长出来的。为了强调教堂的生长特征，画中它的第二座尖顶还在建造当中。这幅画和很多浪漫主义艺术一样，是一个体现“成长”而非“完成”的作品。在画的前景中，一位君主从战场归来，正骑马返回他的城堡（城堡在画面中位于教堂左侧），他忠实的臣民赶来欢迎他。理想化的中世纪城市

上空散布着乌云，而一条彩虹的出现预示着未来更好的时代。创作时间显示，这幅画暗喻腓特烈·威廉三世国王从拿破仑战争中归来，他把普鲁士从法国的占领中解放了出来。

一座未落成教堂的意象对德国人来说有独特的意味，因为他们最伟大的中世纪教堂，科隆大教堂，当时就尚未完成。教堂的建造从14世纪中期开始断断续续地进行，到了16世纪中期就完全停止了，只完成了唱经楼（本身就有一座大教堂的规模）、两侧翼廊和南塔的两层。中世纪的起重机一直遗留在南塔上，无声地控诉着后来一代代的人们。但正是中世纪灵感与现代成就之间的断裂，给浪漫主义者留下深刻的印象。针对科隆大教堂上的这种历史断裂，自然主义者格奥尔格·福斯特回应得最早，也最有道理。福斯特是一位有新教背景的自由思想家（他一生多有了不起的经历，其中之一是参与了库克船长的第二次南太平洋远航），去科隆大教堂为的不是信仰而是美学上的目的：“每次到科隆，我一定会去瞻仰这座非凡的殿堂，只为了体验那种崇高得令人战栗的兴奋感。”唱经楼里林立的纤细柱子，在他看来像“原始森林中的树”。福斯特比黑格尔早了一代人（前者写这些话的时间是1790年），他认为在希腊建筑中可以找到人性的所有真髓、人的此时此在（the here-and-now）；而科隆大教堂中那些穿行于哥特式阴郁的立柱，则展示着另外的世界，见证着人类创造力的“神话世界”。

如此恢宏的建筑竟然没有完成就停工了，福斯特在最后表达了他深深的遗憾。四年后他死于巴黎，弥留之际对他长久以来热情支持的法国大革命深感失望。他没能活着看到，后来的德国浪漫主义者铸成了一项事业，共同呼吁大教堂的建成。走在运动最前面的是另一个大失所望的“德国雅各宾派”——约瑟夫·戈勒斯，他放弃了政治激进，转向了天主教和民族主义。在1814年11月的《莱茵兰信使》杂志中，戈勒斯发出了他的首次呼吁；此时正值拿破仑败于莱比锡战役，德国因为脱离了法国统治而高奏凯歌。人们拟了无数个修建胜利纪念碑的计划。戈勒

斯辩称，未完成的大教堂仍是一个赫然的耻辱，在完成这座建筑之前，胜利纪念碑一个也不能开工。他获得了德国浪漫主义领袖们的大力支持，包括弗里德里希·施莱格尔（他本人在1805年的文章《哥特建筑原理》中也为科隆大教堂谱写了赞美歌）[注]、祖尔皮茨·布瓦塞雷和梅尔基奥·布瓦塞雷兄弟（他们为推广中世纪绘画贡献巨大）。[注]虽然歌德对浪漫主义者一些过火的做法出名地反感，这回他也经不住大势，贡献了一臂之力。

最终他们成功了，一部分原因是布瓦塞雷兄弟争取到了普鲁士王储。[注]他当时远未继承王位（这要等到1840年），但已经着手启动教堂的修缮工作。1842年9月2日，在一场盛大的典礼上，腓特烈·威廉四世国王为续建工程奠基。他还抓住时机，做了一次他最擅长的演讲。他将续建计划赞美为德国力量与统一的象征："修建了这些大门的那种精神，就是在29年前打破了我们的枷锁的精神。它终结了外族对祖国的占领与羞辱。它是德意志的统一与力量的精神。……我向上帝祈祷，科隆大教堂将矗立于这个城市的上空，矗立于德意志的上空，矗立在和平洋溢的岁月里直到时间的尽头。"[注]即使是得到了国家的支持，人们也花了38年才完成修建。1880年，大教堂才得以由腓特烈·威廉的弟弟、德国的新帝[注]威廉一世之手献予上帝。

风景与神话

1842年大教堂奠基的时候，它脚下的河流本身也成了崇拜的对象。莱茵河在启蒙运动时期被称为"教士的走廊"（Pfaffengasse），是一片声名狼藉的落后地区，被科隆、特里尔、美因茨、沃尔姆斯和施派尔的教会贵族管控着。到科隆来的旅行者会嘲笑迷信的当地人，尤其是他们妙趣横生的圣物收藏：包括三博士的遗物；古罗马的马克西米安努斯皇帝

治下被屠杀的一千个烈士的遗物；更匪夷所思的是，传说公元383年，11 000个从不列颠来的贞女想让当地人皈依基督，却被匈人屠杀——当地还有她们的圣物。㊟威廉·贝克福德是一位眼光挑剔的旅行者，他在1783年写道：对虔诚的科隆市民来说，“他们的房屋即使阴湿难耐，居室设计糟糕，他们也一毛不关心；哪怕他们的人行道长满了杂草，商铺污秽不堪，只要加斯珀（Caspar）、梅尔基奥尔（Melchior）和巴尔撒泽（Balthazar）三人（即东方三博士）的尸骨被妥善保存就万事大吉”。㊟但是，当贝克福德沿莱茵河向上游旅行，他的鄙视就变为了崇敬：“就让那些钟情于如画风景的人重归莱茵河畔吧，沿着从波恩到科布伦茨的路漫溯。在有些地方，道路是高悬着的，如飞檐翼然临于水上；在另一些地方，道路蜿蜒于高耸的峭壁和断续的陡坡之间，在森林的荫庇中，掩映于万紫千红的植物和花朵中。”㊟有人把贝克福德称为“第一位莱茵河的浪漫主义者”，因为正是从他那里开始，莱茵河成了英国游客最喜爱的旅游目的地。㊟

他们饱含激情地描写莱茵河。在有关的作品中，有两个脱颖而出，成了当时的畅销作品。其中第一个是拜伦的《恰尔德·哈罗德游记》，这首长诗让拜伦一夜之间名利双收。1812年3月，他给朋友汤姆·摩尔的信中说，他“一天早晨醒来，发现自己火了”。摩尔自己的说法是：“他的名声等不及那种聚沙成塔的过程，而是平步青云，像童话故事里面一夜建起的城堡一样。”㊟拜伦在1816年的春天去了莱茵河，为那里“完美糅合起来的美丽”所倾倒。风景从波恩延伸到美因茨，他看到的是“美——远超过我的期待……景色的任何一点都无可超越”。㊟《恰尔德·哈罗德游记》在同年的晚些时候发表。在第三章中，他把上面的感受用诗的形式表达了出来：

……真正的智慧国度，

总是在营造着自己；

或者啊，它就在你的怀中；

自然母亲！如你那样喷薄而出的，

可是那宏伟的莱茵河岸？

河边的哈罗德凝视着这神的造化，

所有的美融合在了一起；溪流与洼地，

硕果、繁叶、碎石、林木、藤蔓、玉米田、远处的山峦，

无主的城堡吐纳着坚决的告别，

青葱的叶覆了灰白的墙，废墟碧绿且安详。[注]

1818年，另一部畅销书用不同形式传达了同样的观点。这就是玛丽·雪莱的《弗兰肯斯坦》，其中关于莱茵河的段落，源自四年前她和珀西·雪莱一同游览的经历。虽然雪莱夫妇必须忍受同行的一些“恶心的德国人”，他们“趾高气扬，大吵大嚷，还亲嘴，在英国人看来实在不堪入目”；但是，她对看到的风景大加赞美，那是“世界上最可爱的天堂乐土”。[注]在她的小说中，同样一番话让维克多·弗兰肯斯坦和他的瑞士旅伴亨利·克莱瓦尔重复了一遍。克莱瓦尔惊叹于莱茵河的美超越了自己的故土：“他感觉自己仿佛被带到了童话的国度，享受着世人不曾体味过的幸福。”[注]

19世纪中间的几十年，德国风物日渐受人追捧，而且英国游客争先恐后地去见识“地球上最浪漫的地方”。[注]矛盾的是，人们想体验不加雕饰的自然和荒草萋萋的城堡，但让他们的欲求得以满足的，却是铁路和汽船这些现代化的交通工具。这些工具让旅行日渐快捷、舒适、廉价。很快，莱茵河成了德国文化特质的典型比喻。比如爱德华·鲍沃尔-利顿在小说《莱茵河的旅者》里有一个人物，对于从科隆乘船逆流而上的旅程，他这样评价：“莱茵河在流淌，这个国家的才美天赋一同在流淌。流过高山深谷，流过狂野与寂寞，流过古城突兀的尖塔，流过颓圮的城

堡，流过沉默的修道院，流过卑微的茅草房。宏伟与简朴、历史与迷信、现实与神话，一个接一个，相融为一体。”[注]

法国人对莱茵河的看法更暧昧不明一些。究其原因，从1794年征服一直到拿破仑帝国覆灭的20年时间里，整个莱茵河左岸是法国领土。在1815年的最终和约中，莱茵河大部分地区被归还普鲁士，这让法国的爱国者们群情激愤。不过，虽然法国的浪漫主义者姗姗来迟，他们最终还是拜倒在莱茵河的石榴裙下。1842年，雨果这样的大牌作家也出版了一本完全写莱茵河的游记。“我喜爱莱茵河胜过其他河……这条骄傲、高贵的河流，湍急而不激怒，狂野却又傲岸……一条高贵的河流，即封建，又共和，还有帝王气象。”[注]接下来的一段话，雨果用的辞藻在自己的标准上都过于浮夸了：“莱茵河汇集了河流的一切品质。她有罗纳河的湍急，卢瓦河的宽广，莫兹河的石滩，塞纳河的曲折，索姆河的清澈，台伯河的历史韵味，多瑙河的帝王威严，尼罗河的神秘感召，金色的河沙一如新大陆闪光的溪流，河畔的神话仙踪仿佛东方的山泉。”[注]

莱茵河只是众多能让浪漫主义者激情澎湃的景点之一。得浪漫之精义的风景，最具竞争力的地点是莱茵河之源——阿尔卑斯山。曾几何时，阿尔卑斯山仅仅被旅人当作一个障碍，越快通过越好；到了18世纪末，正是因为阿尔卑斯山脉崎岖难越的地形才令它魅力倍增。和通常一样，这方面最前卫的是卢梭。他总是排斥城市，喜爱乡村，越是不开化就越好：“我的意思明白指的是真正的乡野。一片平原，无论怎样瑰丽绝伦，我也不会看在眼里。我要的是湍流、石滩、冷杉林、黑森林、山峦；有陡峭的道路供我攀登，有无底的深渊让我恐惧。我享有这些快乐，细致入微地品味它们，我在尚贝里（Chambéry）[注]时就是这样。”[注]阿尔卑斯山最令卢梭喜爱的地方，是它代表了自然最少受人类污染的一面。正是在山中，书信体小说《新爱洛漪丝》的男主人公圣普乐经历了一种神秘的感受，并且写信给他将死的爱人朱莉说：“它的存在仿佛超越了人的社会，抛去了所有低微的、尘世的感伤。一个人接近天界的

时候，他的灵魂也沾染了一点它永恒的纯净。”[注]

《新爱洛漪丝》是18世纪的第一畅销书，[注]它对阿尔卑斯山显赫名声的贡献比任何出版物都多。这本书促进了阿尔卑斯山区的旅游业。在整个18世纪，跨国旅游发展步伐十分迅速。战事依然频仍，但是更多局限于一国之内，并且破坏性不大。道路即使崎岖，但也在逐渐改善。旅行仍然有风险，但已经不至于赌上性命。所以“周游列国”逐渐成为绅士的学识必不可少的一部分。托马斯·霍比爵士是第一个游览欧洲大陆并且留下记录的英格兰旅行者，他的行程更像旅游观光而非朝圣之行。他在1549年游览了意大利。[注]但到了18世纪，英格兰旅客的涓涓细流变成了一条湍流，一股洪流。1768年，据朱塞佩·马克安东尼奥·巴列蒂[注]估计，在过去的17年中，总共有大约10 000名英格兰人到访过意大利。[注]到了1770年，一位匿名人士写道：“在早先两位乔治国王[注]统治的时候，每有一个来旅行的英格兰人，如今增加到十个来漫游欧陆的。”而十五年后，爱德华·吉本推测有40 000英格兰人正在欧陆旅行（不过这应该是一个猜测，几乎肯定猜得太多了些）。[注]

这些人大部分经由阿尔卑斯山去往意大利。“外国人总是成群结队地前来，”瑞士画家卡斯帕·沃尔夫在1779年写道——这句话出现在他的蚀刻画集的前言中，画集题为“瑞士盛景详描”。[注]这本画册意在向人们展示他们朝思暮想却又不能亲历的景色。很多旅人自己也从事这样的活计，如著名画家约翰·罗伯特·科泽斯和弗朗西斯·唐恩——两人同在1781年画了阿尔卑斯山的风景。[注]正是科泽斯的水彩风景吸引了透纳，后者赶在1802年亚眠和会对英国旅客开放欧洲大陆以后（虽然这次开放时间很短暂），去了一趟阿尔卑斯山。归途中，透纳在卢浮宫遇见画家约瑟夫·法林顿，对他夸赞说阿尔卑斯山“非常浪漫”。[注]

阿尔卑斯山拥有一切为浪漫主义者喜爱之物——独特、崇高、野性、可畏、不合章法、神性十足。瑞士自然科学家奥拉斯-贝内迪克特·

德索绪尔于1786年成功登顶勃朗峰[注]，是历史上第三个。他写下了自己在高峰上的感受：“灵魂上升，精神的视野拓展。人在这片宏伟的寂静中，可以听见造化的声音，成为它最神秘的运转的一部分。”[注]这种情怀被英国的浪漫诗人一再唱和，他们发现瑞士“是世界上最浪漫的地方”——这是拜伦说的。1816年，他在日内瓦附近的赛雪隆遇见新朋友雪莱，两人继续登船旅行，随身带的不是旅行指南，而是一本《新爱洛漪丝》。[注]

柯勒律治在夏蒙尼[注]见识了阿尔卑斯山的风采，赞不绝口：“在这种神迹之谷，谁还会、谁还能不相信神的存在？”雪莱是无神论者，不过他也倾倒于那样的美景：“我之前从未想象过这些山峰的样子……当这些耸入云霄的峰峦突然出现在你眼前，它们的宏伟壮丽激发出一种不亚于疯狂的错愕狂喜。”应运而生的是《勃朗峰颂》，登山是陪伴他的不是别人，正是德索绪尔：

> 令人目眩的深谷啊！当我望着你，
>
> 在崇高和陌生之感中我陷入恍惚
>
> 沉浸在自己的玄想中，灵感盎然。

雪莱在为夫人玛丽·雪莱的《一趟六周的旅程》（1817）写的序言中说：“这首诗是直接有感而发的，它所吟诵的事物激发出深刻而强烈的感情；不加约束的灵魂流露，想要模仿那不可驯服的野性，和不可接近的庄严——那些原初的情感就是由此而生的。”[注]

在一些浪漫主义者往南去阿尔卑斯的同时，另一些往北去往苏格兰高地。后者同样在追随着野性、崎岖、不羁的风景。在詹姆士起义[注]失败后，1745年的苏格兰终于奠定了和平，人们得以不用军人护卫就能在该地安全地旅行。18世纪60年代，一部史诗的“散文式翻译”的成功震动

了社会各界，使得苏格兰的魅力大增。这部史诗相传为公元3世纪的莪相所作。他是芬格尔之子、古苏格兰（Caledonian）的伟大英雄，他的人马击退了一支入侵的军队。译本由一位名叫詹姆斯·麦克弗尔逊的学校教师发表。他从这项伟业中取了一个谦逊的名分，从第一卷便可看出：《古代诗歌残编，采集于苏格兰高地，译自盖尔语》（*Fragments of Ancient Poetry, Collected in the Highlands of Scotland and translated from the Galic or Erse Language*[注]）。该书前言毫不讳言地保证说，“读者完全可以把正文中的诗歌碎片当作真正的古苏格兰的诗歌残章”。虽然具体时间已经无法确定，但“一个国家所书写的传统，指的是最为古老悠远的那个时代；这个传统被英灵与诗歌本身的纽带支持着”。这些诗据说是游吟诗人代代传习下来的。[注]第一首残章这样写道：

温薇拉：

我的爱人是丘峦之子。

他追赶飞奔的鹿。

灰狗在他身边喘气；

他的弓弦在风中低吟。

不论你躲在泉边的岩石，

还是山间的溪畔，

风拂过，灯芯草频频点头，

山岚掩住了你的身形，

让我悄悄接近我的爱人，

在大岩石上和他幽会。

我看到你在布兰诺老橡树旁，

多么可爱，

你狩猎归来，趾高气扬，

众友人中你最英武。[注]

特雷弗-罗珀不以为然地觉得莪相的作品“完全读不下去……不可胜言的枯燥冗长；人物像行尸走肉一般，用超自然力行事”，[注]虽然如此，很多和特雷弗-罗珀同时代的人把莪相誉为苏格兰的荷马。而且热情欢迎莪相的不只是苏格兰本土。一次最早的轰动是由歌德这样的大作家推波助澜的。在《少年维特之烦恼》中，维特在绿蒂的请求下为她念了几篇他自己翻译的莪相的诗歌。这成了他们最后一次相聚。这些诗震撼人心：“绿蒂泉涌般的泪水，稍稍缓解了她心头的压抑；但她这一哭，却使维特的朗诵停顿下来。他把诗稿丢在一边，抓住绿蒂的手，哀伤地痛哭起来。绿蒂把脸俯在另一只手上，用手帕捂住双眼。两人的心情万分激动。”[注]维特继续读下去，绿蒂很快就情绪失控了：“她的神志迷乱起来，一把抓起维特的手拉过去按在她的胸脯上。她怀着忧伤而激动的心情向他俯下身去，热烈地跟他脸贴脸偎依在一起。周围的世界在他们心里已不复存在。”[注]不久，唉，绿蒂就慌张地跑进屋，告诉维特他们不能再见面了。第二天，维特开枪自杀。

18世纪末，莪相的诗歌已经被翻译成了意大利语、法语、德语、波兰语、俄语、丹麦语、西班牙语、荷兰语、捷克语和匈牙利语。或者换句话说，在整个18世纪，莪相的诗是除了《鲁滨逊漂流记》之外流传最广的英语作品。[注]马修·阿诺德后来评论道，“它像熔岩一般涌遍了欧洲”。[注]1770年赫尔德给一个朋友写信说：“假如哪一天我去了不列颠，我会匆匆走过：参观一些盖瑞克剧院[注]，顺道向休谟问好，接着就北上苏格兰和威尔士，然后登上西部群岛[注]，麦克菲森、莪相的幼子，就坐在其中一座岛上。”[注]不过从一开始，诗集的真实性就受到一些强劲、有影响力的声音的质疑。约翰森博士对诗集的耻笑可能只是又一次印证了他对任何苏格兰的东西的厌恶。一些爱尔兰学者的恶意批评，也可能

是看到自己的民族英雄被移植到苏格兰，因此愤愤不平，他们的批评也许有所偏颇。但是，大卫·休谟一改之前的支持态度，告诉他的苏格兰同胞詹姆斯·博斯维尔说，这些诗都是假的——这就是另一回事了。休谟还说，即使“五十个光屁股的高地苏格兰人”[注]一起发誓，他也不相信《芬格尔》（*Fingal*）是一首真正的古诗。[注]

《芬格尔》确实不是一首古代诗。《芬格尔》和《帖木拉》（*Temora*，诗集中另一首史诗）并不是麦克菲森“采集”的，而是他自己创作的——或者，更有可能是从他的堂兄拉克兰·麦克菲森［斯特拉斯马什（Strathmashie）的领主］写的盖尔语诗歌翻译过来的，翻译过程中得到了尤尔特·麦克菲森的帮助。[注]莪相诗集的真伪问题一直困扰着文学研究界[注]，但我们不必在此迟疑。重要的是，莪相在欧洲流传甚广，经久不衰。这样的现象本身可能就证明了麦克菲森的诗的文学价值和历史意义。至少有三幅画能印证诗集的感召力：热拉尔的《莪相用竖琴之声召唤魂魄》（1801）、吉罗代的《莪相迎接法国英灵》（1802）、安格尔的《莪相之梦》（1813）。[注]三幅画都是受拿破仑之托创作的，他在首次远征（远征埃及）和最后一次“远征”（流放圣赫勒拿岛）时，都随身带着莪相诗集。[注]拿破仑还非常喜欢让-弗朗索瓦·勒叙厄尔的歌剧《莪相，游吟诗人》，该剧在1804年首演，正逢拿破仑加冕为皇帝不久。歌剧取得了巨大的成功，接下来的10年中演了70场，勒叙厄尔也确立了拿破仑治下第一剧作家的地位。[注]

莪相诗集在1777年有了法语译本[注]，这极大帮助了莪相扬名欧洲。古代民间史诗的发掘、复兴成为一个民族必需的工作，必要的话，编造也是可以的。《伊戈尔远征记》（*The Tale of Igor's Campaign*）是一部用古代东斯拉夫语写成的史诗，1791年发现于一所修道院中，1800年出版。史诗的发现为俄罗斯民族主义者提供了他们期待已久的文化根源。该作的年代可以追溯至1180年代，讲述了诺夫哥罗德王子伊戈尔（Prince Igor of Novgorod）征讨突厥游牧部落的故事。虽然不时有人质

疑，但这部史诗基本可以认定是古已有之。[注]它得到当时读者的热情欢迎，同样受到赞赏的还有克尔沙·达尼洛夫四年后发表的《俄罗斯古诗》（*Ancient Russian Verse*）。[注]

哈布斯堡的帝国宣布在波西米亚土地上也有新的发现。发现造成了很大的轰动，但远不像之前的案例那样令人信服。在19世纪前期，日耳曼人和捷克人之间的文化竞争日益激烈。1818年，波西米亚总督弗兰提谢克·科罗弗拉公爵创建了捷克民族博物馆。他的开馆宣言用德语写成，其中把他的建树称作“爱国博物馆”（vaterländisches Museum），但约瑟夫·容格曼用捷克语翻译成了“捷克民族博物馆”（Národníčeské museum）。[注]一年之前，民俗学家伐科拉夫·汗卡宣布，他在皇宫镇（Dvůr Králové）的一所教堂地窖里发现了一份古代斯拉夫文献。发现时，它被压在一束箭下面，虽然后者能追溯到伟大的胡斯战士扬·杰氏卡的时代，但这份文献可能更为古老。[注]它是一部篇幅更为宏大的史诗的碎片；史诗的情节捷克人本来就知道，但是总也不会听得烦腻：那是捷克民族悠久的文化，他们的过去闪耀着英雄反抗日耳曼侵略者的功勋。比如，有一首诗题目就叫“爱国情”，诗中伟大的战士扎博伊（Zaboj，毁灭者）和斯拉沃热（Slavoj，荣耀者）联手打败了卑鄙的日耳曼暴君鲁迪克（Ludiek），扎博伊在一场战斗中手刃了他。[注]

这部诗集被称为“皇宫镇手稿”（*Královédvorský Manuscript*）。此外，还有一份更重要的文件，《莉布丝的裁决》［*The Judgment of Libuše*，后来又称“泽列纳霍拉手稿”（*Zelenohorský Manuscript*）[注]］，在1818年被汗卡匿名地寄给了科罗弗拉公爵。[注]有人批评说两部手稿都是汗卡捏造的，但这并不妨碍它们赢得读者的广泛好评。它们确实引发了一系列不足挂齿的伪作。[注]有一家很不明智的报纸质疑了汗卡手稿的真实性，汗卡在成功告赢了这家报纸以后，成了一个民族英雄。他去世的时候，参加他葬礼的有两万人，此外还有400位火炬手和捷克社会各界的杰出人物。[注]汗卡的民俗学同道还厚脸皮地宣称，即使是“那些创

造‘忠诚的谎言’的人，对我们的文化的贡献也远大于那些肆意批评、企图掏空我们多少个世纪的历史的人”。注

与此同时，汗卡的收获成了“捷克民族主义历史中最重要的事件”。注汗卡死后，送葬的队伍中有19世纪上半叶最重要的捷克民族主义领导人，弗兰提谢克·帕拉茨基。1819年，他在自己的日记中写道：“今年初夏我第一次读《皇宫镇手稿》，感到溢于言表的欢欣……啊，祖国母亲啊，在荣耀之中你的变化是多么大啊！又一次，你高扬骄傲的头颅，让所有的国家都肃然起敬。”时间没有淡化这种感情。40年后，帕拉茨基写道：“1817年之前，我们老一代见证了、参与了文雅捷克语的创造与完善；我们可以告诉你，《皇宫镇手稿》曾突然之间为我们敞开了一个新世界，一个我们深信不疑的世界。”注

这些手稿提供的素材惠及画家、音乐家、诗人和小说家。1881年6月11日布拉格国家剧院落成时，用来庆祝这个时刻的作品是斯美塔那注的《莉布丝》（*Libuše*），配以约瑟夫·温齐格创作的歌词，后者深受伪造手稿的影响。与其说这是一部歌剧，不如说是个用来庆祝9世纪捷克创立神话的音乐盛会。歌剧中的女主人公莉布丝公主找到一个强健的农夫培密索尔作丈夫，开创了伟大的捷克王朝，这个王朝在接下来的400年里将会统治波西米亚的土地。在最后一个场景中，莉布丝描述了她看到的捷克的未来景象，有荣耀，但也有坎坷。当她说到迫害胡斯党人的时代，台上烟雾升起，她的眼睛黯淡无光，但是她总结说：“这是我内心深处能体会的、能明晓的：我亲爱的捷克人民将永不消亡，他们能抵抗所有地狱的恐惧！”——“也包括抵抗野蛮的日耳曼人和他们的奥地利哈布斯堡主子。”观众在听到莉布丝前面的话并起立鼓掌时，自己心里一定加了这么一句。注

当然，德国人也有自己的神话，这些神话在浪漫主义时代被发扬光大，这也并非历史巧合。神话传说故事汗牛充栋（格林兄弟收集了500多个），其中有三个尤其流行。第一个关于伟大的中世纪皇帝腓特烈·

巴巴罗萨（1122——1190）。故事说，巴巴罗萨其实没有在第三次十字军东征中溺水而死。他被奇迹般地冲到图林根的屈夫霍伊瑟山（Kyffhäuser Mountain）中的一个洞穴里，沉沉睡去，等待着有一天德意志民族在需要时唤醒他。德国最终获得了统一，尽管巴巴罗萨对此没有提供什么明面上的帮助，一个心怀感激的老兵组织还是在屈夫霍伊瑟山上为他树立了一个80米高的巨大纪念碑。

第二个传说更曲折一些，是关于切鲁西的赫尔曼（拉丁文名叫作阿米尼乌斯）的。他是日耳曼切鲁西部落的首领，传说公元9年他在条顿堡森林战役中粉碎了瓦卢斯率领的罗马军团。这个故事在16世纪初首次名声大噪，那同样是一个民族主义情绪高涨的时代。1529年，路德派的爱国者与人文主义者乌尔里希·冯·胡滕写了一个对话录，题目就叫《阿米尼乌斯》。其中主人公在死者世界的审判庭上为自己辩护，赢得了“日耳曼的布鲁图斯”（Brutus Germanicus）的荣誉称号，他是一个反抗异族统治的自由斗士。在之后的一个多世纪，神圣罗马帝国饱受内战和宗教冲突之苦，人们对这个传说的兴趣随之消退了。传说一直到18世纪中期还处于湮没无闻的状态。弗里德里希·戈特利普·克洛普施托克受到莪相的启发，创作了一个著名的戏剧三部曲：《赫尔曼的战斗》（1769）、《赫尔曼与王子》（1784）、《赫尔曼之死》（1787）。克洛普施托克为作品赋予了各种日耳曼的美德：谦逊、纯洁、虔诚、人性、道德，以及投身正义、荣耀和自我牺牲。这种结合了尚武精神和自得情绪的写法让观众欲罢不能，令克洛普施托克版本的故事一炮而红，并且长盛不衰。18世纪末几乎所有文集都会收录来自三部曲的选文；后来在1813年捷克摆脱拿破仑统治的解放战争中，克洛普施托克三部曲还是会被用来激发人们的爱国热情。

克洛普施托克和其他赫尔曼的作者们构建出的一套符号，勾勒出了德国的民族认同。在城市秩序和罗马人的世故的对立面上，德国人钟情于日耳曼森林那种粗犷、不羁的野性。在克洛普施托克的《赫尔曼的战斗》中，自然本身也加入了日耳曼人一方，用滂沱大雨和闪电风暴阻碍

罗马人的前进；食腐的乌鸦铺天盖地，发出嗜血的啸叫，老鹰唱着复仇的歌；罗马人最终被森林和河流吞噬了。[注]在这些自然意象中，最普遍的就是橡树了，这是德国力量、历史和毅力的象征：

> 祖国啊，祖国！
>
> 你就像那强壮的、
>
> 庇护一切的橡树，
>
> 生长在森林的最深处，
>
> 最高峻、最年长、最神圣的橡树。
>
> 啊，祖国！[注]

像这样，文学作品经常和德国有地形上的关联。1772年，赫尔德在条顿堡森林游览时，写信给自己未来的妻子，信中把地理、历史和德国民族性都联系了起来：

> 我现在在乡下，在世界上最优美、最崎岖、最德国、最浪漫的地方。就是在这片土地上，赫尔曼浴血战斗，瓦卢斯惨遭败绩；仍然是这一条崎岖、浪漫的山谷，被一座座山环绕着。德国人的英勇气概和克洛普施托克的崇高道德理想多多少少会消逝，但是单单凭借这美丽、崎岖的德国天物，德意志独有的风发意气之中就能保存着不灭的灵魂。[注]

经历了法国大革命和拿破仑时代，尤其是普鲁士在1806年耶拿会战中惨败的羞辱，人们开始用更为激进的方法讲述赫尔曼传说。最极端的版本出自海因里希·冯·克莱斯特[注]之手，他在1808年写下了《赫尔曼的战斗》。他吸纳了之前版本所有的元素——自由、仇恨、复仇主义、嗜血、日耳曼美德和罗马之恶的对比——并且把它们强化到了一种病态的

程度。罗马军队在切鲁西的领地上行进的时候，关于他们烧杀掳掠的报告频频传来。比如，一个罗马士兵和一个刚刚生产的妇女发生了口角，他把孩子从母亲的怀里夺过来，用作棒子锤死了母亲；当他的上司听到这一恶行，也只是耸了一下肩而已。另一个目击者报告说，罗马士兵砍倒了一棵一千岁的圣橡树，而这棵橡树是属于日耳曼的主神沃坦的，胆敢反抗的切鲁西村庄都被烧成了灰烬。赫尔曼听了这些恐怖的事，不但不震惊，还添油加醋，让这些事传播开来，说罗马人让切鲁西人跪下来崇拜罗马的神祇。不过，接下来他确实让切鲁西人假扮成罗马人，出去做了一些罗马人没有做的坏事。

这说明，克莱斯特笔下的赫尔曼会不惜一切去羞辱并彻底击败敌人。一个切鲁西的处女被一队罗马兵强暴之后，不忍心看下去的父亲杀死了自己的女儿。赫尔曼听闻这件事后命令这位父亲：

> 把你被侵犯的贞女带到你的小屋！
>
> 日耳曼人有十五个的部族，
>
> 所以拿起你锋利的剑
>
> 把她的尸体分成十五块，
>
> 派十五个信使
>
> 给每个部族一块尸骸。
>
> 我会给你提供十五匹马。
>
> 为你复仇，
>
> 向整个日耳曼振臂高呼，
>
> 暴风将席卷森林，
>
> 呼喊着：起义！
>
> 巨浪将拍打石滩，

怒号着：自由！

切鲁西的人们啊

起义！复仇！自由！[注]

这最刺耳的一端的对立面，是卡斯帕·大卫·弗里德里希1812的画作《古英雄之墓》。这幅画描绘了一个人迹罕至、荒草萋萋的山谷，无序地散布着一些坟墓。石棺上的铭文传达了爱国的意思：“这里长眠着救国于危难的人，就让安静笼罩你的坟”；“高贵的青年，祖国的救星”；还有“为了自由和正义曾光荣地牺牲”。在画面的前景有一块破碎的墓碑，上面写着“阿米尼乌斯”，残碑上绕着一条和法国三色旗一样颜色的蛇。不论赫尔曼的墓是被刻意捣毁的，还是自己坍塌的，画面的深意已经很明了了：在画面远处看得到的两个擅入的法国猎人，他们是不会有好下场的。[注] 1812年弗里德里希创作这幅画时，他无从得知拿破仑将在俄国遭遇的灾难，他的帝国也因此倾覆。不过，到了1813年，拿破仑在莱比锡战役中被联军击败，大势已去。即使这个时候，弗里德里希也没有改变他隐晦的风格。在1814年《林中的猎人》这幅画中，他直观地画了一个法国猎人迷失在松林里，在象征死亡的松树脚下，他显得十分渺小；一个树墩上立着一只乌鸦，嘶哑地唱出了他的终曲。[注]

第三个伟大的德国传说，也是启发了最多艺术创作的一个，就是《尼伯龙根之歌》（*The Song of the Nibelung*）。这部史诗的作者是12世纪末期的一位匿名诗人，来自帕绍和维也纳之间的多瑙河流域。史诗使用了更古老的传统口述史的材料。无法认定作者，这正应了浪漫主义者的意愿。正如雅各布·格林在一篇论述《尼伯龙根之歌》的文章中说的那样，作者的缺失，“是所有民族史诗共有的特点，而且这类作品也必定没有作者，因为它们是属于整个民族的”。[注]1755年，尼伯龙根的手稿在奥地利的一座图书馆里重见天日；史诗一经发现，几乎立刻从中古高地德语被翻译成现代德语，但世人接受它却花了一代人的时间。手稿

的真实性至少没有异议，在最终浮出水面的35份不同手稿中，11份是完整的。腓特烈大帝向来鄙视本民族的文学，觉得《尼伯龙根之歌》“还不如一发火药有价值”，但是到了1790年代，《尼伯龙根之歌》被赞为德语的《伊利亚特》。[注]史诗有无数个版本出版，有诗歌形式的，也有散文形式的，甚至还有一个袖珍本，以供士兵在行军打仗时随身携带。[注]《尼伯龙根之歌》很快成了除《圣经》以外付诸绘画最多的文学作品，吸引了海因里希·福塞利、彼得·科内利乌斯、卡尔·菲利普·富尔、朱利亚斯·斯诺·冯·卡洛斯菲尔德，[注]以及很多其他的人。[注]

在所有受《尼伯龙根之歌》启发的创作艺术家中，最雄心勃勃的当属理查德·瓦格纳了。他的四幕音乐剧《尼伯龙根的指环》是欧洲文化的一个巅峰成就。这部剧作创作与谱曲花费的时间从1848年直到1874年，1876年才在拜罗伊特首次完整地演出。读者不需要像W·H·奥登那样，把瓦格纳尊为“历史上最伟大的一位音乐天才”[注]，就完全可以领略这部作品的感染力。需要强调的是，《尼伯龙根的指环》并不是用音乐来直接重现《尼伯龙根之歌》。“我很少直观地读我眼睛看到的东西，我会深入我所阅读的东西之中。”[注]1857年瓦格纳认真而直率地对玛丽·维特根斯坦公主如是说。实际上，瓦格纳借用更多的是冰岛的英雄史诗，尤其是《埃达》（*Edda*）——既有《诗体埃达》，也有《散文埃达》——和《沃尔松格传》（*Volsung Saga*）。但是，最后的作品无疑是瓦格纳原创。

这些文字最吸引瓦格纳的，不是它们的情节或者人物，而是它们作为神话传说的地位。他逐渐认为，神话“在所有时代都是真的，它的内容不论多么精简，都能经得住年月的消磨”。[注]神话传说因为具有象征性，在过去、现在、未来都是真实有效的，在所有时间、所有地方都不会失色：“神话传说不可比拟的优点，是它总是可信，它的凝练经得住时间的流逝。解释它是诗人的工作。”[注]“那些只能用抽象理性解释的寻常人际关系，在神话中统统都消失不见。取而代之的是永远直白、纯粹

的人，他们有着后世无法企及的具体情态。”[注]从结果来看，在《尼伯龙根的指环》中，瓦格纳寻求的是实现诺瓦利斯的愿望（瓦格纳也大量借鉴了诺瓦利斯的作品），即有一天这样一个时代将会实现：“那时世界将会回到一种自在自由的生活之中……人将会在神话和诗中找到真正的、永恒的世界历史。”[注]

保守派与革命派

喜爱神话传说的浪漫主义者，如果不是绝大多数，也为数不少。主要原因是神话的深刻、独特、大众化，既是民族的，也是普世的。对此，华兹华斯找到一个完美的诗歌表达，在《远足》里他写到了普罗米修斯的神话：

> 形式虽虚构，但它们的以真理为实质，
>
> 绝对的真理！对久远过去的人们来说，
>
> 真理耳熟能详，对我们也并非陌生。[注]

这种对历史和神话的亲和，往往意味着对现实事务采取保守的态度。浪漫主义反对启蒙运动的激进态度，而法国革命者的过激行为更加强了这种反对。格奥尔格·福斯特是一位科隆大教堂的仰慕者，原则上也是一个法国大革命的支持者。1792年法国革命政府攻占美因茨时，他提出“吾心安处是吾乡”（ubi bene ibi patria）的口号抨击新的共和政府。军事占领造成的困局让他开始对大革命感到幻灭，而他在一次巴黎之旅后便彻底幻灭了。1794年1月，福斯特死于巴黎；死前不久他写道：“这个世界正面临着理性的暴政，所有暴政中是最为无情的……行使它的是高贵和优秀的人，做出的却是恶魔一般的暴行。火灾和水灾——火与水

能造成的一切损害——都不比理性带来的浩劫。”[注]

革命者花言巧语中说的法国大革命，和实际上的法国大革命之间有巨大的鸿沟。很多人描绘了这种差距，但最善此道的是戈雅。我们已经看到，戈雅对启蒙运动的态度暧昧不明。他亲身经历了拿破仑的军事占领，从中获得的题材和激情让他画了两幅史上画面最暴力的作品，《一八零八年五月二日》和《一八零八年五月三日》，借此记录反法起义和随之而来的暴力镇压。戈雅写下了自己的创作意图：“以我的画笔纪念反抗欧洲的暴君的光荣革命，让那些最重大、最英勇的行为与事件永垂不朽。”[注]《五月二日》画的是在马德里的太阳门，一群起义者在袭击法国士兵。在画面前景中，一个起义者正把一个马穆鲁克骑兵[注]拖下马来，用刀刺向他，此时另一个正把剑刺进马的前胸里。《五月三日》更为人熟知，第二天，画中一队法国行刑队正在处死一批起义者。在左边，已经堆起一些尸体，而在右边，另一批起义者正等着行刑。画面强调了一种宗教意味：中间赴死的起义者张开着双臂，他的旁边跪着一个牧师，而且背景上黑暗的天际线上是一座大修道院。这里并没有什么视死如归的英雄主义，只有痛苦、绝望、愤怒和对死亡的恐惧。比较同时代的雅克-路易·大卫[注]，大卫对拿破仑和他发动的战争描绘得极尽荣耀，他与戈雅的差别再鲜明不过。[注]戈雅的一组镌刻画的表达更明确、更残忍，叫作《战争的灾难》。戈雅在其中展现的都是扭曲、杀戮与奸淫的恐怖景象。

那些没有机会直接见证大革命后果的人，还有可能支持大革命的原则。康德安全地在科尼斯堡大学做着一个舒服的学者，这是德语世界的最东边缘。他始终坚持认为革命的法国代表着整个人类，目的是摆脱人类自我招致的不成熟状态；不过，他也一如既往是他的主顾——普鲁士国王——的忠实臣民。黑格尔和革命的距离更近，但是他也很容易地把他的哲学和行动区分开来。1822年有一次，黑格尔一面要求普鲁士当局修理一个批评黑格尔哲学的刊物，一面又盛赞法国大革命，说那标志着

一个历史性的时刻，人类意识到自己有用理念重塑现实的能力。每逢7月14日攻陷巴士底狱纪念日，黑格尔都会喝一杯红酒庆祝，多年从未间断。[注]

当然，虽然康德强调自决，黑格尔说明了浪漫主义的“绝对的向内性”，两个哲学家都不属于浪漫主义一类。多数德国浪漫主义者都反对大革命，对有关的著作也全盘否定。最活跃的是一批“拿撒勒画家”（Nazarenes），在1809年的维也纳，他们组成了一个故意守旧的“圣卢克兄弟会”（Brotherhood of St. Luke）。第二年他们迁至罗马，但不是古典文明的中枢罗马，而是作为基督教世界首都的罗马。事实上，他们搬进了一座废弃的修道院，圣伊西多罗修道院，在那儿过集体生活。1813年，画派的领袖约翰·弗里德里希·奥韦尔贝克皈依了天主教，这使得他们对现代世界的拒斥显得更加有模有样。[注]奥韦尔贝克的画作都是这样的：《拉撒路的复活》《基督和门徒在以马忤斯》《基督进入耶路撒冷》《拿圣经的自画像》《基督和玛利亚与马大》《教廷王座前牵着手的丢勒与拉斐尔》　《宗教在艺术中的胜利》等。[注]拿撒勒画派和新古典主义主要画家的差异再明显不过。弗兰茨·普佛尔的《哈布斯堡公爵和牧师》可以代表拿撒勒画派对待艺术和生活的态度。王位和祭坛需要合一，正像画中的统治者把马送给一位牧师，这位牧师正要渡过一条涨水的河，去给一名将死的信徒做最后的圣餐礼。[注]

拿撒勒画派的艺术大受欢迎。石版印刷术的发明让他们的画作很快传到了德国和奥地利。1818年，奥韦尔贝克的父亲骄傲地告诉他：“你的名字传遍了每一片说德语的土地。从东到西、从南到北，所有政界报纸和其他的刊物上都有你的名字。你在法兰克福画的画，还有科内利乌斯的那些，人们越来越关心画的细节，把它们当作了不起的国家成就。”[注]

拿撒勒画派开始是从维也纳画院中分离出来的，这代表欧洲绘画中第一次分裂运动，不过这次运动结果圆满，画家们确立了自己的地位。

1818年，他们在罗马的画室受到巴伐利亚王储路德维希的光顾，第二年又迎来了奥地利皇帝弗朗西斯一世的大驾。[注]前者的到访启发弗兰茨·路德维希·卡特尔画了《路德维希王储在罗马的西班牙酒馆里》，这可能是史上描绘王子赞助人的画中，场面最不正式的一幅。[注]1818年，拿撒勒画家已经为普鲁士驻罗马领事馆画了一幅壁画（这种介质也是拿撒勒画家钟爱的，因为它的古朴特性）。紧接着，一大批来自日耳曼诸侯的求画委托源源不断地涌来。拿萨勒画派中最成功的是彼得·冯·科内利乌斯，他当了慕尼黑画院的院长。在那里，他事务繁多，还受路德维希一世国王之托，为慕尼黑路德维希路上的路德维希教堂画巨大的壁画。[注]

亚当·海因里希·穆勒同样在政界走得很远。他开始的时候为普鲁士服务，但生平最多的时间在为奥地利的首相梅特涅亲王当宣传官。穆勒在德国浪漫主义者中是数一数二的政治理论家，他为国家和知识分子的联合付出了莫大的努力。他在1808年的一次公共演讲中宣称：“在国家之外的人是无法想象的……国家是人心中所有需求的具体体现……没有国家，人就无法听，无法看，无法思考、感受，也无法爱；简言之，人在国家之外是不可想象的。”[注]《柏林晚报》（*Berliner Abendblätter*）中刊有一批文章，是穆勒和海因里希·冯·克莱斯特合写的，并由穆勒独自编辑——穆勒在这些文章中认为，学者必须摒弃他们过度挑剔的消极态度，丢掉“陈腐、没有餍足的求知欲”。他还说，在基督教信仰的全盛时代，所有的知识分子都有一个宗教上的航标，这个点让他们对知识的追求有了意义；但是在如今的世俗世界，学问只有在自愿服务国家时，才会获得必要的形态与生命力。[注]不必说，他代表知识分子伸出的这只橄榄枝很快被德国王公们接住了。腓特烈·威廉四世为科隆大教堂南门奠基时，他也强调了王位、祭坛和知识界的统一。[注]

在莱茵河的另一侧，法国的浪漫主义者并不打算青睐一个革命政权，因为革命政权千方百计让这个世界不再神秘，还把新古典主义当作自己的官方绘画风格。保守地说，拿破仑是一个俗不可耐的暴发户，比

第一共和国的革命者还要没有品位。法国愤怒的浪漫主义青年都是愤怒的年轻保皇党、保教党。阿尔方斯·德·拉马丁[注]、阿尔弗莱·德·维尼和维克多·雨果开始都是贵族制、君主制和天主教的忠实支持者。[注]当1804年拿破仑政权司法谋杀了波旁家族的当甘公爵（Bourbon duc d’Enghien）时，夏多布里昂辞去了拿破仑手下的公职，流亡国外。[注]拿破仑的“百日王朝”期间，欧仁·德拉克洛瓦甚至当过路易十八的“皇家随身护卫”（Camelot du roi）。[注]

在复辟后的法国，王座和祭坛的联合并没有持续多久。这种联合禁不住复辟的波旁家族的坏脾性；一如德塔列朗[注]的著名评判所说的，波旁家族“该学会的都没学会，该忘记的都没忘记”。到了19世纪20年代中期，那些曾经反对拿破仑、支持路易十八复辟的浪漫主义者逐渐开始倒戈了。在奥诺雷·德·巴尔扎克的小说《幻灭》（1821——1822）中，一位来自昂古莱姆的年轻诗人卢西安·夏尔登，一来到巴黎就被告知要在一场文学兼政治的激烈较量中站队：其中“保王派是浪漫主义者，自由派是古典主义者；另外，建议把宝押在前者上，因为浪漫主义者都是年轻人，而古典主义者都是戴假发的老朽，浪漫主义者会赢的。”[注]在1824年，浪漫主义者维克多·雨果仍说文学是“宗教与帝王社会的表达方式”。[注]但就在那一年，战斗发生了决定性的逆转。王座和祭坛抛弃了浪漫主义。1824年，路易十八去世，接替他的是没那么聪明、更加反动的弟弟查理十世。如同要宣示文化的气候转冷，法兰西学院的院长在一个公开场合公然谴责浪漫主义文学。巴黎大学的校长（他同时也是一位主教）在一个颁奖仪式上坚称，一旦一种国民文学臻于完美——正如在路易十四治下处于黄金时代的法国那样——作家就应该按照这种文学的规则创作。[注]这对于浪漫主义来说不啻是落井下石。

雨果从拿破仑崇拜中找到了慰藉，逐渐转变成了激进的左派。他父亲正是在拿破仑麾下高升到将军位置的。雨果在1827年写的《旺多姆广场圆柱颂》（*Ode à la Colonne de la Place Vendôme*），标志着他与波旁

王朝的决裂。三年之后，他写成了剧作《欧那尼》（*Hernani*）。在该作的前言里，雨果最后总结说：“浪漫主义，总而言之，是自由主义在文学中的体现。[注]文学自由主义和政治自由主义同样关注民主。艺术的自由（freedom in art）和社会的自由（liberty in Society）是所有逻辑周全的思想者都会一并追求的一对目标。”[注]同年，雨果写给拉马丁的信中，他补充说：“我们的问题同样是自由的问题，自由也是一场革命；艺术的自由将和她的政治姊妹并肩而行。并进的革命就像狼群，它们从不手足相残。”[注]

这个信念在1830年的七月革命中接受了考验，波旁王朝被彻底终结，奥尔良公爵路易·菲利普成为国王。浪漫主义者通过了这次考验，至少“看上去”如此，因为巴黎的巷战启发了所有革命绘画中的巅峰之作——德拉克洛瓦的《自由引导人民》。法国艺术评论家奥古斯特·雅勒对浪漫主义下过一个著名的定义：“浪漫主义在绘画中一定是政治的；它是1789年革命炮声的回响。”[注]《自由引导人民》是对这个定义的完美诠释。德拉克洛瓦在1824年的沙龙[注]上展出了《希俄斯岛大屠杀》，已经显示了他的浪漫主义绘画对革命的戏剧化描绘。这幅画反映的是1822年土耳其人在希俄斯岛上犯下的罪行。这是希腊独立战争期间的一次轰动事件。在画面的左边，一批犯人等着被卖为奴隶；在右边，一个孩子吮吸着已死母亲的乳房；画面的最显要的部分是一个土耳其骑士，他的马上捆着一个年轻女孩，骑士正要抽出弯刀砍向女孩哀求的母亲。这幅画因为和安格尔的画并排展览，它的冲击力被加强了。安格尔的画是《路易十三的誓言》，和德拉克洛瓦的画之间产生了人们能想象到的最大的反差。三年后的1827年沙龙上，两位画家又一次有了比较古典主义和浪漫主义的机会。这次他们展示的作品分别是《萨丹那帕露斯之死》（德拉克洛瓦）和《荷马成神》（安格尔）。

同样是1827年，德拉克洛瓦从希腊独立战争中选取题材，创作了另一幅震撼的画作，《迈索隆吉废墟上希腊的终结》。这幅画没有在沙龙

上展出。它不仅声援了希腊为独立所做的挣扎，很可能也是对拜伦的哀挽。1824年，拜伦正是死在迈索隆吉。㊟

致敬拜伦的不只德拉克洛瓦一人。对于欧洲浪漫主义的激进情怀，拜伦的贡献巨大无朋。1809年至1810年的地中海之旅让他如痴如狂，并开始为希腊反抗土耳其统治、争取独立而奔走呐喊。这种转变并不新奇，但他能用诗的有力语言表达对希腊的热爱之情，这令他的希腊之爱博大而绵长。《恰尔德·哈罗德游记》里面的几行诗讲述了个中缘由，诗句一经发表立马家喻户晓：

> 美丽的希腊！财富不再，只剩萋萋荒草，
>
> 不朽，却已死；隳堕，却伟大！
>
> 现在谁将引领你四散的子民继续前行，
>
> 谁来打破羁绊人们已久的桎梏？㊟

更有名的是九年后发表的《唐璜》里的几句：

> 起伏的山峦望着马拉松——
>
> 马拉松望着茫茫的海波；
>
> 我独自在那里冥想一刻钟，
>
> 梦想希腊仍旧自由而欢乐；
>
> 因为，当我在波斯墓上站立，
>
> 我不能想象自己是个奴隶。㊟ ㊟

那时，拜伦已经在羞耻与激昂的民愤中离开了英格兰；关于他的性丑闻的传言甚嚣尘上，最终把他逐出了国门。据传，他还和自己同父异

母的姐姐有过不伦之恋。但即使去国离乡，他在国内外的影响力也没有减弱。一路上，人们总觉得他是危险与可耻的，对他退避三舍。但同时欧洲人也把他变成了一个传奇。在阿尔方斯·德·拉马丁1820年出版的《诗学沉思》中，他用一种近乎崇拜的方式反对了拜伦的玩世不恭：“世界仍然不能说出你的名字。你是神秘的精灵，又或是神秘的肉体凡胎；你是天使或者魔鬼。不管你是什么，拜伦，灵魂是善是恶，我喜欢你的旋律中狂野的和谐，就像我喜欢风暴中狂风闪电、怒涛轰鸣！”[注]各路知识分子都对拜伦的鬼才表达过敬意，包括歌德、海涅、普希金，以及密茨凯维奇[注]。其中歌德的说法最权威：“拜伦是这个世纪最伟大的天才……他既不古旧也不现代；他就属于当下。”[注]

拜伦被认为是一个典型的浪漫主义者；但莫里斯· 博拉[注]认为他根本就不是浪漫主义者，而是一个18世纪的遗老，与蒲柏（甚至德莱顿）之间的共同之处比济慈或华兹华斯多。[注]如博拉所说，如果对想象力的重视是浪漫主义者的独特之处，那么拜伦便不在此列，因为他特别讥讽过：“所谓的‘想象’和‘创造’被大力强调，这是如今的流行。这两种品质其实再普通不过：一个爱尔兰农民喝一盅老酒，迸发出的想象写一首现代诗就绰绰有余了。”[注]1822年济慈给弟弟写信说：“你把拜伦勋爵和我放在一起——其实我们之间有巨大的不同。他描述他看到的，而我写我想象的——我这样最最难做到的。你看，这是巨大的不同。”[注]拜伦惯于反讽、挖苦、批判、愤世嫉俗，要找和诺瓦利斯最不同的诗人，就数拜伦了。

但是，拜伦确实热情地信仰希腊的事业，而且正是他把希腊独立主义变成全欧洲的运动。[注]所以，当1821年希腊独立战争爆发的时候，欧洲的舆论早已准备好给予它热情的支持。1824年4月19日拜伦死在迈索隆吉；虽然他死于发热而非战斗，但还是被盖棺定论为英雄人物。生前他的画像就已广为流传，他死后，其画像的流行程度，除了拿破仑，无人能敌。[注]即使我们无法衡量拜伦对1832年希腊独立的影响，他的贡献

无疑也是巨大的。希腊独立运动的学者曾写道：“对希腊独立运动，他是个实实在在的鼓舞；对于希腊人来说，他是一个诗人，一个英雄，一个神。他对希腊解放的贡献无法估量。”㊟

拿破仑的皇朝倾覆之后，复辟的王朝越发地保守反动，把浪漫主义推向了左翼。即使在偏向自由派的英国（或者说是1801年之后合并了爱尔兰的联合王国），对社会和政治激进主义的压制还是在年轻些的浪漫主义者中引发了激烈的反应。卡苏里子爵㊟是一个众矢之的，雪莱在《暴政的假面游行》中写到了他：

> 路上遇到戴着假面的谋杀，
>
> 活像是那位卡苏里子爵，
>
> 貌似温和，其实残忍可怕；
>
> 七条凶猛的恶狗紧跟着他。
>
> 七条恶狗膘肥体壮，
>
> 看来处境优裕值得羡慕，
>
> 他常常一个个一双双，
>
> 把人心从斗篷里掏出，
>
> 投给它们填充饥肠。㊟ ㊟

1822年子爵自杀之后，被葬在威斯敏斯特教堂。拜伦这样写他的墓：

> 后人可能没有福分
>
> 再瞻仰比这更高贵的坟墓了：
>
> 这里埋葬着卡苏里的骨骸：

请留步，旅行者，撒泡尿吧。（注）

介入政事是英国浪漫主义者的常事。华兹华斯对一位客人说，“虽然他以一个诗人的身份闻名于世，但他每花一个小时思考诗，相应地就有十二个小时用于思考社会的状况与前途”。而雪莱也曾对一位朋友写道：“我把诗当作道德科学和政治科学的附庸，而且如果我身体好的话，我会投身于政治科学。”（注）虽然受到法国大革命和拿破仑战争的影响，华兹华斯、柯勒律治和骚塞（注）都从激进派转变成了保守派，但是年青一代的浪漫主义者对既有制度的批评永不停息。雪莱1820年作的《自由颂》中说：

喔，愿自由的人把君王这邪恶的名义

踏入粪土！也可以就写在那里，

让这荣誉篇章上的污点有如蛇行遗迹，

任轻风去擦拭，平沙使它湮灭！（注）（注）

乔治四世至少还是英国本国人。在欧洲的其他地方，当政体和外族统治相联系时，政府就尤其不得人心。1815年，奥地利驻意大利的军事统帅海因里希·冯·贝尔格莱德公爵就已经警告梅特涅，“有魄力、有涵养的人都在为一个共同目的奋笔疾书，学术外表掩盖了其政治目标——要让意大利成为它自己的主人；这种想法，虽然是乌托邦，但也让我心神不宁”。在意大利，梅特涅的个人形象象征着奥地利的占领，这样的情况是浪漫主义的极端反面，所以（如诗人西尔维奥·佩里柯（注）所说）浪漫主义者意味着自由派，“只有极端保守派和间谍才敢说自己是古典主义者”。（注）1819年，奥地利人表明了自己的立场——他们查封了一本浪漫主义的主要杂志，《调解者：科学与文学论文》（*Il Conciliatore: foglio scientifico-litterario*）。（注）

地理上，意大利临近希腊，希腊从土耳其的统治中挣扎着争取自由，给了意大利很大的勇气。1818年被详尽报道的一个事件尤其刺激了意大利人：英国将希腊的帕尔加城交还给土耳其，城中的居民因此被迫背井离乡。这个事件至少启发了两部重要的作品。第一部是乔凡尼·贝尔谢[注]的长诗《帕尔加难民》，写于1821年客居伦敦时，1824年出版。贝尔谢还创作了《格瑞索斯托莫致儿子的一封半认真的信》，此文成为意大利浪漫主义的第一份宣言。[注]第二部作品是意大利浪漫主义最值得铭记的画作，弗朗西斯科·海耶兹的《帕尔加难民》。这幅画是受布雷西亚的保罗·托西奥公爵之托创作的，他本来想要一幅古典主义的画，海耶兹说服他接受了一个现代的主题。海耶兹后来评论说："很多的主题挤在我的脑海里，最后我挑选了帕尔加难民的话题，因为它有一种爱国情感在里面，非常适合我们今天的状况。"[注]

这都说明，海耶兹和他的同胞不难将自己和被压迫的希腊人联系在一起，并把他们的奥地利主君和土耳其的压迫者联系在一起。这种意义传递虽然简单，作为一个逃避审查的方法却出奇地有效，常被用于意大利最流行的艺术形式——歌剧。在1815年到1869年之间的意大利，上演的歌剧之多，欧洲没有任何地方、没有任何历史时段可以比拟。米兰有6座歌剧院，定期上演歌剧；那不勒斯有5座，外加一家不定期演出的剧院。[注]一个当时的人在1869年回顾说："如果没有在1848年之前的意大利生活过，任何人都想象不出歌剧院在当时意味着什么。那是公共生活唯一的情感发泄，每个人都参与其中。一个镇子若有幸欣赏一部成功的新歌剧，满城都会闹得沸沸扬扬，消息能传遍整个意大利。"[注]当意大利歌剧的观众看到高卢人反抗罗马人（贝利尼[注]的《诺尔玛》），或者以色列的子民反抗巴比伦人（威尔第的《拿布果》），他们知道舞台上上演的其实是他们自己的英雄争取解放的故事。[注]我们已经说过，波西米亚的捷克人也为一样的事业努力，反抗他们感受到的来自奥地利的压迫。[注]

在欧洲的德语区，社会和政府之间的距离要近一些。梅特涅制定的政策，日耳曼贵族用或多或少的热情付诸实施，在国内当然引发了一些愤恨。但不满情绪至少是本民族内生的，涉及的最主要还是政治领域；很多日耳曼国家有和政治政策并行的文化政策和文化赞助，也只得到知识阶层的响应。不论是普鲁士的腓特烈·威廉三世为王储买下了卡斯帕·大卫·弗里德里希的画，还是路德维希一世委托拿撒勒画派画一些重要作品，或是萨克森的弗里德里希·奥古斯特一世任命理查德·瓦格纳当他的音乐总管，德语地区总有一些积极的事情让当局多少有一点民心。自由派政治家弗里德里希·达尔曼总结得最好，把普鲁士政府比作“既能伤人又能疗伤的魔法长矛”。[注]很多日耳曼浪漫主义领袖都吃国家的赞助，舒服地安居在国家温暖的怀抱中，包括卡尔·弗里德里希·申克尔、施莱格尔、亚当·海因里希·穆勒、彼得·冯·科内利乌斯。当然，其他人也有在内部流亡的，比如卡斯帕·大卫·弗里德里希，还有人甚至在1830年至1848、1849年之间的起义里去守街垒。在活动家群体里面，瓦格纳因为他独特的激进主义而出人头地；他参与暴力革命的密谋、购买手榴弹、煽动萨克森军队兵变、为起义招募人手。[注]他能流亡逃到瑞士是非常幸运的了，多亏了他慷慨的朋友李斯特的帮助。

1849年5月德累斯顿革命计划的流产，让瓦格纳彻底放弃了和现存政权合作的念头。在他1848年完成的歌剧《罗恩格林》中，他描绘了一个仁慈但无趣的旧王朝，由捕鸟者亨利国王（King Henry the Fowler）统治着；他因为魅力超凡的英雄罗恩格林的到来而活跃起来。《尼伯龙根的指环》的第一稿同样写于1848年，其中瓦格纳让主神沃坦存活下来，不过因为他的孙子齐格弗里德的死和女儿布伦希尔德的自杀，沃坦得到了合适的惩罚。在1849年之后的版本中，沃坦、其他的神连带整个旧制度在最后的大火中同归于尽。

瓦格纳的《尼伯龙根的指环》是一个浪漫主义者对现代世界最激烈、最彻底的批判。它反对所有形式的权力滥用，不仅包括剧中的阿尔贝里希赤裸裸的专制，还有沃坦的似乎不那么有害的契约型权威。两种

情况都是对自然的劫夺——前者偷走了莱茵的黄金，后者从世界之树上折了一根树枝，制成长矛，上面刻着他作为统治者为世界立下的规矩。前一桩罪行使莱茵河陷入黑暗，后一桩导致自然世界的缓慢凋零——树叶飘落，世界之树腐朽，水井干涸。在两种情况中，获得权力必须以牺牲挚爱为代价。背弃爱情的不仅是阿尔贝里希。在《女武神》的第二幕中，沃坦对布伦希尔德说：

> 当年轻的爱情淡退了欢愉，
>
> 我内心中渴望着权力：
>
> 受到欲望冲动的愤怒之驱使，
>
> 我为自己赢取了世界。

沃坦本希望通过利用一个受控的革命，靠他的儿子齐格蒙德从阿尔贝里希那里夺回指环。是爱挫败了他的计划。齐格蒙德和他失散已久的妹妹齐格琳德之间不伦的通奸，让沃坦的妻子——可畏的富丽卡——以法律的名义插手，让齐格琳德的丈夫洪丁杀死了齐格蒙德。瓦格纳的激进略为有迹可循——他应该写到了不伦的性爱，即使没有在舞台明面上，也明显暗示了不伦性爱的发生：在《女武神》第一幕结尾的舞台说明中说："他激情燃烧，把她拉入自己的怀中，她尖叫一声投入了他的怀抱。"随后"幕急落"（"也差不多是时候了！"亚瑟·叔本华似乎颇为愤怒，在瓦格纳送给他的书的页边上如此写道）。更引人注意一些的可能是瓦格纳对于同性恋的纵容。瓦格纳的朋友保罗·冯·久柯斯基和他的那不勒斯男仆之间有不寻常的关系，瓦格纳的第二任妻子柯西玛轻率地批评了他们，此举招致了瓦格纳的反驳："这种事我可以理解但不偏袒。世事种种，在所有的情感羁绊中，最重要的还是我们自愿投入其中的情谊。"

在瓦格纳的一生里（1813——1883），世界的变化比人类历史之前

任何一个时期都更快、更剧烈。关注手段和目的的理性思维改变了物质世界。和其他多数浪漫主义者一样，瓦格纳相信科学研究和理解自然不会导致人类的解放，只会招致征服和剥削。1873年，关于法国人，他对柯西玛说："何时我们能够不在从他们身上寻求思想的灵感！……他们妄想依靠理性原理解决问题，一看就知道他们已经陷入何等可悲的境地。就好像理智真的可以成就什么似的！……只有宗教和艺术可以教导一个民族——科学，分析一切，却什么也解释不了，有什么用？"[注]在这句话中，以及瓦格纳很多其他的字迹中——确实，也在所有其他的浪漫主义者的作品中——卢梭的话余音绕梁，不停地告诉我们日趋盛行的理性只是"用花束掩盖了拖累我们的枷锁"。[注]如果他们可以来到21世纪，看看科学理性主义进一步发展的后果，他们应该会觉得最坏的担忧已经成为现实了。

---

1. 但丁·加百利·罗塞蒂（1828——1882），意大利画家。——译者注
2. 译文引自《济慈诗选》，屠岸译，人民文学出版社1997年版，第27页。——译者注
3. 这里的原文是The Volk constitutes the nation, while the nation is völkisch. 在中文中很难完全忠实地翻译。简单说，作者的意思是"民族"（Volk）的范畴要大于"国民"（nation）的范畴。——译者注
4. 列奥波德·冯·兰克（1795——1886），德国历史学家，西方近代史学的重要奠基人。——译者注
5. 即路易十四。——译者注
6. 即德意志第一帝国皇帝查理六世。——译者注
7. French pox，即梅毒。——译者注
8. French Death，这位作家类比"黑死病"（Black Death）创造出来的词，意在讽刺法国文化的流行就像黑死病瘟疫一样。——译者注
9. 南特，卢瓦尔河大区首府，现法国第六大城市。——译者注
10. 弗雷德里希·戈特里布·克洛普施托克（1724——1803），德国诗人。为德国文学脱离对法国文学形式的依赖做出了卓著的贡献。——译者注
11. 伯特兰德·德·巴雷尔（1755——1841），法国政治家。——译者注
12. 路易-塞巴斯蒂安·梅西耶（1740——1814），法国剧作家、作家。——译者注

13. 威廉·卡尔·格林（1786——1859），德国作家。是创作《格林童话》的格林兄弟中的弟弟，其兄是雅各布·格林（1785——1863）。——译者注

14. 这部题目超长的诗集一般简称为《古代英国诗歌的遗迹》。——译者注

15. 译文引自网络，译者为民国时期的歌德研究专家周学普。——译者注

16. 路德维希·阿基姆·冯·阿尔尼姆（1781——1831），德国诗人、小说家，和克莱门斯·布伦塔诺一样是德国浪漫主义的主要人物。——译者注

17. 爱德华·本杰明·布里顿（1913——1973），英国作曲家。马克斯·克里斯蒂安·腓特烈·布鲁赫（1838——1920），德国作曲家、指挥家、音乐教师。汉斯·艾斯勒（1898——1962），奥地利作曲家。查尔斯·爱德华·艾维斯（1874——1954），美国作曲家。夏尔·古诺（1818——1893），法国作曲家。阿诺德·勋伯格（1874——1951），奥地利作曲家、画家。弗兰茨·施雷克尔（1878——1934），奥地利作曲家、指挥家、音乐教师。亚历山大·冯·策姆林斯基（1871——1942），奥地利作曲家、指挥家、音乐教师。——译者注

18. 以上译文引自曹葆华所译的《〈 抒情歌谣集〉 序言》，见《古典文艺理论译丛》第1册，人民文学出版社1961年版，第3页。——译者注

19. 感谢晚枫向我提供了这篇优秀的翻译。——译者注

20. 在1813年出版的《傲慢与偏见》中，非常富有的达西先生，年收入也是一万英镑。当时英国人均年收入大约是20英镑。——译者注

21. 苏格兰与英格兰在1707年统一，但是苏格兰人一直努力维持自己不同于英格兰的民族认同，两个民族和地区之间时有政治冲突发生。在构建苏格兰的民族认同方面，司各特的贡献卓著。——译者注

22. 苏格兰主要人口与城市都集中在低地地区，比起高地更为开放、更加现代化，而高地地区则保留了优美的风景和传统的民族文化。所以司各特希望苏格兰人即拥有现代素养，又不忘苏格兰的民族精神与传统。——译者注

23. 1688年至1746年间在大不列颠与爱尔兰区域发生的一系列暴动。这些暴动企图帮助在“光荣革命”中被驱逐的詹姆士一世和詹姆士二世国王复辟。这一时期是英国地域间、教派间、政治派别间关系剧烈变革的时代，也见证了苏格兰与英格兰合并。——译者注

24. 约翰·普鲁姆爵士（1911——2001），英国历史学家。——译者注

25. 本书第32页提到，歌德反对用外在准则规范艺术：“唯一的真正艺术是个性的艺术。如果影响来自内心深处和谐、独立的感情，来自因为自身而独特的、忽视一切外物的感情，那么产生的艺术将会是完整而鲜活的，不论这个心灵是蛮荒、不开化的，还是文雅、敏感的。”——译者注

26. 休·特雷弗-罗珀（1914——2003），英国历史学家。——译者注

27. 艾玛纽埃尔·约瑟夫·西哀士（1748——1836），法国大革命时期的政治活动家。——

译者注

28. 埃德蒙·伯克（1729——1797），英国著名保守主义政治家，对英国保守主义政治传统影响深远。——译者注

29. 约翰·达尔伯格-阿克顿（1834——1902），第一代阿克顿男爵，英国历史学家、政治家。——译者注

30. 1794年，法国军队侵入并占领莱茵河左岸，20年后该地区才被归还德国。这次入侵是法国大革命转向对外侵略的开始。——译者注。

31. 上文第147——148页中休·特雷弗-罗珀的话已经很好地解释了历史主义的要义。——译者注

32. 托马斯·卡莱尔（1795——1881），著名苏格兰哲学家、历史学家、讽刺作家。——译者注

33. 弗里德里希·卡尔·冯·萨维尼（1779——1861），德国法学家、历史学家。——译者注

34. 即欧洲古希腊和古罗马的时代。——译者注

35. 狄俄尼索斯，希腊神话中的酒神，象征醉酒、狂欢、非理性。——译者注

36. 肯尼斯·克拉克（1903——1983），英国著名艺术史学家、作家。——译者注

37. 大卫·凯恩，1926年生于英国劳顿，英国作家，柏辽兹的著名传记作者。——译者注

38. 乔治·吉尔伯特·斯科特爵士（1811——1878），英国建筑师，哥特建筑风格复兴的代表人物。——译者注

39. 卡尔·弗里德里希·申克尔（1781——1841），普鲁士建筑师、城市规划师、画家。——译者注

40. （法国的）雅各宾派即法国大革命中的激进派，后来在法兰西第一共和国中占据了主导地位。以罗伯斯庇尔为首的雅各宾派在1794年实行恐怖统治，因此失去了民心。雅各宾派于当年7月的“热月政变”中被推翻。——译者注

41. 威廉一世即位时是普鲁士国王。他在铁血首相俾斯麦的辅佐下统一了德国，建立了德意志第二帝国。威廉一世成了德意志第二帝国的第一位皇帝。这个时期正是德国最为统一、最为荣耀的一段历史时期。——译者注

42. 法国境内阿尔卑斯山脉西部的一座城镇。——译者注

43. 朱塞佩·马克安东尼奥·巴列蒂（1719——1789），意大利文学评论家、作家、诗人、译者。——译者注

44. 指英王乔治一世（1660——1727，1689——1727年在位）和乔治二世（1683——1760，1727——1760年在位）统治的时期，即1689——1760年。——译者注

45. 阿尔卑斯山最高峰，海拔4810米。——译者注

46. 法国旅游城镇。——译者注

47. 即前文提到过的“詹姆士暴动”，其支持者的说法是“詹姆士起义”。——译者注

48. Erse Language，即厄尔斯语，指的是苏格兰盖尔语。为了书名的简洁考虑，中文未译出。——译者注

49. 译文引自《少年维特之烦恼》，第119——120页。略有改动。——译者注

50. 英国的一家连锁剧院，由英国演员和编剧大卫·盖瑞克（1717——1779）创立。——译者注

51. 苏格兰西北方海上的一些岛屿。——译者注

52. 穿苏格兰裙是苏格兰的传统文化，并且自古以来“穿苏格兰裙时要不要穿内裤？”都是人们津津乐道的话题。这里“光屁股的高地苏格兰人”是讽刺莪相诗集的支持者的。——译者注

53. 弗朗索瓦·热拉尔男爵（1770——1837），法国画家。安·路易·吉罗代·德·卢西-特里奥松（1767——1824），法国画家。让·奥古斯特·多米尼克·安格尔（1780——1864），法国新古典主义绘画巨匠。——译者注

54. 后来人们得知手稿发现地点是捷克的泽列纳霍拉山。——译者注

55. 贝德里赫·斯美塔那(1824——1884)，捷克作曲家、钢琴家和指挥家，捷克民族歌剧的先锋音乐家。——译者注

56. 海因里希·冯·克莱斯特（1777——1811），德国诗人、剧作家、小说家。——译者注

57. 彼得·冯·科内利乌斯（1783——1867），德国画家、教育家。卡尔·菲利普·富尔（1795——1818），德国画家。朱利亚斯·斯诺·冯·卡洛斯菲尔德（1794——1872），德国画家。——译者注

58. 马穆鲁克是从9世纪以来服务于一些北非和中东哈里发国的奴隶兵。戈雅画作的历史背景中的马穆鲁克是拿破仑在远征埃及之后在埃及训练的一支马穆鲁克部队，又称为“皇家卫队马穆鲁克”。该部队参与了对西班牙起义者的镇压。——译者注

59. 雅克-路易·大卫（1748——1825），法国著名画家、新古典主义绘画大师，法国大革命的忠实支持者。——译者注

60. 阿尔方斯·德·拉马丁（1790——1869），法国作家、诗人、政治家。——译者注

61. 夏尔·莫里斯·德塔列朗-佩里戈尔（1754——1838），法国政治家、外交官。——译者注

62. 这和上一段巴尔扎克《幻灭》中“保王派都是浪漫主义者”的说法截然相反。读者注意区分浪漫主义一贯的思想立场和不稳定的政治立场。——译者注

63. 这里的沙龙指法兰西艺术院一个历史悠久的艺术年展（有时是双年展）。这一传统始于1667年，在18、19世纪是全欧洲非常有影响力的艺术盛会。以下说到“某某年的沙

龙”时，均指的是法兰西艺术院的沙龙。——译者注

64. 译文引自《查良铮译唐璜》，查良铮译，人民文学出版社1993年版，274——275页。——译者注

65. 亚当·密茨凯维奇（1798——1855），波兰诗人、剧作家、出版人、斯拉夫文学教授。——译者注

66. 莫里斯·博拉（1898——1971），英国古典文学学者。——译者注

67. 罗伯特·史都华，卡苏里子爵（1769——1822），英国政治家。——译者注

68. 译文引自《雪莱抒情诗全集》，江枫译，湖南文艺出版社1996年版，第718——719页。译文略有修改。——译者注

69. 三位湖畔派诗人。——译者注

70. 译文引自《雪莱抒情诗全集》，江枫译，湖南文艺出版社1996年版，第276页。——译者注

71. 西尔维奥·佩里柯（1789——1854），意大利作家、诗人、剧作家、爱国人士。——译者注

72. 乔凡尼·贝尔谢（1783——1851），意大利诗人、爱国人士。——译者注

73. 文森佐·贝利尼（1801——1835），意大利作曲家。——译者注

74. 剧中侏儒阿尔贝里西为了得到莱茵的黄金，抛弃了他对莱茵河女儿的爱。——译者注

75. 《尼伯龙根的指环》共分四部：《莱茵的黄金》（Das Rhinegold）、《女武神》（Die Walküre）、《齐格弗里德》（Siegried）、《诸神的黄昏》（Götterdämmerung）。——译者注

76. Johann Wolfgang von Goethe, The Sufferings of Young Werther, trans. Bayard Quincy Morgan (London, 1957), p. 151.

77. Ibid., p. 21.

78. Jens Christian Jensen, Caspar David Friedrich: Leben und Werk, 10th ed. (Cologne, 1995), p. 114.

79. Robin Buss, Vigny: Chatterton (London, 1984), p. 12. 查特顿最新的一位传记作者主张，查特顿的死并不是自杀，而是一次意外，是因为他把用于治疗梅毒的砒霜和用来过瘾的鸦片一起服用产生的恶果。Nick Groom, “Chatterton, Thomas (1752-1770),” Oxford Dictionary of National Biography, Oxford University Press, 2004, http://www.oxforddnb.com/view/article/5189, accessed June 29, 2009.

80. Theo Stammen, “Goethe und das deutsche Nationalbewußtsein im beginnenden 19. Jahrhundert,” in Klaus Weigelt (ed.), Heimat und Nation: Zur Geschichte und Identität (Mainz,

1984), p. 119. See also above, p. 28.

81. Johann Wolfgang von Goethe, Aus meinem Leben: Dichtung und Wahrheit (Munich, 1962), Part II, Book 9, p. 160.

82. W. D. Robson-Scott, The Literary Background of the Gothic Revival in Germany (Oxford, 1965), p. 92.

83. Elie Kedourie, Nationalism, 4th ed. (Oxford, 1993), p. 57.

84. F. M. Barnard, Herder’s Social and Political Thought: From Enlightenment to Nationalism (Oxford, 1965), pp. 56-57.

85. Ibid., p. 57.

86. Quoted in Reinhold Ergang, Herder and the Foundations of German Nationalism (New York, 1931), p. 105.

87. Sir Walter Scott, The Antiquary, ed. Nicola J. Watson (Oxford, 2002), p. 3.

88. Sir Walter Scott, Old Mortality, ed. Jane Stevenson and Peter Davidson (Oxford, 1993), p. xxix.

89. Quoted in Hans-G. Winter, “Antiklassizismus: Sturm und Drang,” in Viktor Zmegac (ed.), Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart, vol. I, pt. I, 2nd ed. (Königstein im Taunus, 1984), p. 204.

90. Quoted in Ergang, Herder, pp. 153-54.

91. Isaiah Berlin, “Herder and the Enlightenment,” in Earl R. Wasserman (ed.), Aspects of the Eighteenth Century (Baltimore and London, 1965), p. 54.

92. Ergang, Herder, pp. 152-53.

93. Louis Réau, L’Europe française au siècle des lumières (Paris, 1951), p. 13.

94. Nicole Ferrier-Caverivière, L’Image de Louis XIV dans la littérature française de 1660 à 1715 (Paris, 1981), p. 371 n. 71.

95. Quoted in Adrien Fauchier-Magnan, The Small German Courts in the Eighteenth Century (London, 1958), p. 27.

96. Des mœurs, des coutumes, de l’industrie, des progrès de l’esprit humain dans les arts et dans les sciences： Oeuvres de Frédéric le Grand, 30 vols.（Berlin, 1846–56）, I, p. 232.

97. Quoted in Rudolf Haym, Herder nach seinem Leben und seinen Werken, 2 vols. (Berlin, 1880, 1885), vol. I, p. 338.

98. Johann Gottfried Herder, “Journal meiner Reise im Jahr 1769,” Sämmtliche Werke, vol. IV, p. 435.

99. Ergang, Herder, p. 154

100. Ibid., p. 113.

101. Éléazar de Mauvillon, Lettres Françoises et Germaniques: Ou reflexions militaires, littéraires, et critiques sur les François et les Allemans: Ouvrage également utile aux officiers & aux beaux-esprits de l'une & de l'autre nation (London, 1740), pp. 247, 249, 303, 314, 336-37, 345, 349, 357, 365.

102. Journal de musique, par une société d'amateurs, continuation of Journal de musique historique, théorique et pratique, sur la musique ancienne et moderne, les musiciens et les instrumens de tous les temps et de tous les peuples (reprinted Geneva, 1972), p. 5; Antoine de Rivarol, "De l'universalité de la langue française," in Œuvres choisies, ed. M. de Lescure, 2 vols. (Paris, 1880), I, pp. 1-2.

103. Quoted in Patrice L.-R. Higonnet, "The Politics of Linguistic Terrorism and Grammatical Hegemony During the French Revolution," Social History 5, 1 (1980), p. 51.

104. Quoted in Maryon McDonald, "We Are Not French!": Language, Culture and Identity in Brittany (London, 1989), p. 32.

105. Quoted in Higonnet, "The Politics of Linguistic Terrorism," p. 57.

106. Quoted in Denis Woronoff, La République bourgeoise de Thermidor à Brumaire 1794-1799 (Paris, 1971), p. 159.

107. R. R. Palmer, Twelve Who Ruled: The Year of the Terror in the French Revolution (Princeton, 1970), p. 320.

108. Johann Gottlieb Fichte, Addresses to the German Nation, edited with an introduction and notes by Gregory Moore (Cambridge, 2008), p. xi.

109. Hagen Schulze, The Course of German Nationalism: From Frederick the Great to Bismarck 1763-1867 (Cambridge, 1991), p. 111.

110. Fichte, Addresses to the German Nation, p. 49.

111. Ibid., p. 58.

112. Ibid., p. 195.

113. Ibid., p. xix.

114. Ibid., p. 88.

115. Roy Pascal, The German Sturm und Drang (Manchester, 1953), p. 78.

116. Ergang, Herder and the Foundations of German Nationalism, p. 198.

117. Hans Kohn, The Mind of Germany: The Education of a Nation (London, 1965), p. 56.

118. Thomas Percy, Reliques of Ancient English Poetry, consisting of Old Heroic Ballads, Songs, and other Pieces of our Earlier Poets (chiefly of the Lyric kind), together with some few of the later date, reprinted in facsimile with an introduction by Nick Groom (London, 1996), 3 vols., I, pp. ix-x.

119. Pascal, The German Sturm und Drang, p. 81.

120. Quoted in Peter Burke, Popular Culture in Early Modern Europe (London, 1978), p. 4.

121. Nicholas Boyle, Goethe: The Poet and the Age, vol. I: The Poetry of Desire (Oxford, 1991), p. 113. This is the translation offered by Boyle.

122. Annalies Grasshoff, “Die Literatur der russischen Aufklärung der sechziger bis achtziger Jahre,” in Helmut Grasshoff (ed.), Geschichte der russischen Literatur von den Anfängen bis 1917, 2 vols. (Berlin, 1986), I, p. 180.

123. Rudolf Neuhäuser, Towards the Romantic Age: Essays on Pre-Romantic and Sentimental Literature in Russia (The Hague, 1974), p. 138.

124. John Mersereau Jr., “The Nineteenth Century: Romanticism,” in Charles A. Moser (ed.), The Cambridge History of Russian Literature (Cambridge, 1989), p. 150.

125. Rüdiger Safranski, Romantik: Eine deutsche Affäre (Munich, 2007), p. 182.

126. Ludwig Achim von Arnim and Clemens Brentano, Des Knaben Wunderhorn, 3 vols. (Munich, 1963), III, p. 75.

127. http://www.recmusic.org/lieder/w/wunderhorn/. 当然，不是所有这些音乐家都属于浪漫主义风格。

128. John Warrack, Carl Maria von Weber, 2nd ed. (Cambridge, 1976), p. 369.

129. “Feuilleton: Carl Maria von Weber und das deutsche Volkslied,” Gustav Bock（ed.）, Neue Berliner Musikzeitung (1851), IV, 27 (July 3, 1850), p. 213.

130. Ibid., p. 253.

131. Richard Wagner, Sämtliche Schriften und Dichtungen, 5th ed., 12 vols. (Leipzig, n.d.), I, p. 220.

132. John O. Hayden (ed.), William Wordsworth: Selected Prose (Harmondsworth, 1988), pp. 281-82.

133. David Daiches, Robert Burns (London, 1966), p. 308.

134. Donald Sassoon, The Culture of the Europeans from 1800 to the Present (London, 2006), p. 146.

135. Fiona Stafford, “Scottish Romanticism and Scotland in Romanticism,” in Michael Ferber (ed.), A Companion to European Romanticism (Oxford, 2005), p. 59; Paul Johnson, The Birth of

the Modern: World Society 1815-1830 (London, 1991), p. 426.

136. Walter Scott, Waverley, ed. Claire Lamont (Oxford, 1986), p. xxiii.

137. Maurice Cranston, The Romantic Movement (Oxford, 1994), p. 90.

138. Stendhal, The Charterhouse of Parma (Harmondsworth, 1958), pp. 102-03.

139. Hugh Trevor-Roper, The Invention of Scotland: Myth and History, ed. Jeremy J. Cater (New Haven, 2008), p. xiii.

140. Peter Fritzsche, Stranded in the Present: Modern Time and the Melancholy of History (Cambridge, Mass., 2004), p. 211.

141. Tim Blanning, The Triumph of Music: Composers, Musicians and Their Audiences, 1700 to the Present (London, 2008), pp. 241-43.

142. Peter Gay, The Party of Humanity (London, 1963), p. 273.

143. Paul Langford, A Polite and Commercial People: England 1727-1783 (Oxford, 1989), p. 96.

144. J. H. Plumb, The Death of the Past (London, 1969), p. 129.

145. Edward Gibbon, The Decline and Fall of the Roman Empire, pt. 2, ch. 1.

146. See above, p. 28.

147. Hugh Trevor-Roper, "History and Sociology," Past and Present 42 (1968), pp. 15-16.

148. "The French Revolution As It Appeared to Enthusiasts at Its Commencement," composed in 1804 and first published in 1809 in Coleridge's The Friend and later as lines 690-728 of Book Ten of The Prelude——The Poetical Works of William Wordsworth, ed. E. de Selincourt, 5 vols. (Oxford, 1940-49), vol. II, pp. 264, 518.

149. Glyndon G. Van Deusen, Sieyès： His Life and His Nationalism (New York, 1932), p. 75 n. 3.

150. Edmund Burke, Reflections on the Revolution in France, ed. Conor Cruise O'Brien (Harmondsworth, 1968), p. 119.

151. Lord Acton, "German Schools of History," English Historical Review 1, 1 (1886), p. 8.

152. David Blayney Brown, Romanticism (London, 2001), p. 198.

153. Thomas Carlyle, "On History," in George Sampson (ed.), Nineteenth Century Essays (Cambridge, 1912), p. 1.

154. Emmanuel Joseph Sieyès, What Is the Third Estate?, ed. S. E. Finer (London, 1963), p. 117.

155. Quoted in Karl-Georg Faber, Deutsche Geschichte im 19. Jahrhundert (Wiesbaden, 1979), p. 57.

156. Jacques Droz, Le romantisme allemand et l'état: Résistance et collaboration dans

l’Allemagne napoléonienne (Paris, 1966), p. 218.

157. Kenneth Clark, The Gothic Revival: An Essay in the History of Taste, with a new introduction and bibliography by J. Mordaunt Crook (London, 1995), p. 72.

158. Robson-Scott, The Literary Background of the Gothic Revival, p. 16.

159. Frédéric Hartweg, “Das Straßburger Münster,” in Etienne François and Hagen Schulze (eds.), Deutsche Erinnerungsorte, 3 vols. (Munich, 2001), vol. III, pp. 411-13.

160. Anthony Vidler, “Gothic Revival,” in Denis Hollier (ed.), A New History of French Literature (Cambridge, Mass., and London, 1989), pp. 610-11.

161. David Cairns, Berlioz, vol. I: The Making of an Artist 1803-32 (London, 1989), pp. 67-68.

162. Michael J. Lewis, The Gothic Revival (London, 2002), p. 25.

163. James Macaulay, The Gothic Revival 1745-1845 (Glasgow, 1975).

164. Clark, The Gothic Revival, p. 7.

165. Ibid., p. 180.

166. G. W. F. Hegel, Aesthetics: Lectures on Fine Art, trans. T. M. Knox, 2 vols. (Oxford, 1975), p. 619.

167. Ibid., p. 686.

168. 参见Helmut Börsch-Supan对1991年维多利亚和阿尔伯特博物馆的申克尔作品展所做的评论。Michael Snodin (ed.), Karl Friedrich Schinkel——A Universal Man (London, 1991), p. 104.

169. Georg Forster, Ansichten vom Niederrhein, von Brabant, Flandern, Holland, England und Frankreich im April, Mai und Juni 1790, ed. Wilhelm Buchner, 2 vols. (Leipzig, 1868), vol. I, p. 24.

170. Ibid., p. 25.

171. It was reprinted as an introduction to his book Der Dom von Köln und das Münster von Strassburg (Regensburg, 1842), pp. 1-4.

172. Reprinted in translation in Michael Charlesworth (ed.), The Gothic Revival 1720–1870: Literary Sources and Documents, 3 vols. (Mountfield, 2002), vol. III, pp. 642–77.

173. Robson-Scott, The Literary Background of the Gothic Revival, pp. 131, 159, 213-15.

174. David E. Barclay, Frederick William IV and the Prussian Monarchy 1848-1861 (Oxford, 1995), p. 31.

175. Robson-Scott, The Literary Background of the Gothic Revival, p. 300.

176. For example, Thomas Nugent, The Grand Tour, or A Journey Through the Netherlands,

Germany, Italy and France, vol. II (London, 1756), p. 320.

177. William Beckford, Dreams, Waking Thoughts and Incidents, ed. Robert J. Gemmett (Stroud, 2006), p. 66.

178. Ibid., p. 68.

179. Gertrude Cepl-Kaufmann and Antje Johanning, Mythos Rhein: Zur Kulturgeschichte eines Stromes (Darmstadt, 2003), p. 115.

180. Fiona MacCarthy, Byron: Life and Legend (London, 2003), p. 160.

181. Leslie A. Marchand (ed.), Byron's Letters and Journals, vol. 5: 1816-1817 (London, 1976), pp. 76, 78.

182. Childe Harold's Pilgrimage, canto 3, stanza 46, in Byron, Poetical Works, ed. Frederick Page (Oxford, 1970), pp. 215-16.

183. Mary Shelley, History of a Six Weeks' Tour Through a Part of France, Switzerland, Germany and Holland（1817）, in The Novels and Selected Works of Mary Shelley, vol. VIII: Travel Writing, ed. Jeanne Moskal (London, 1996), p. 36.

184. Mary Shelley, Frankenstein, or The Modern Prometheus, ed. Nora Crook (London, 1996), pp. 119-20.

185. John R. Davis, The Victorians and Germany (Oxford, 2007), pp. 62-63.

186. Edward Bulwer Lytton, The Pilgrims of the Rhine (London, n.d.), p. 335.

187. Victor Hugo, The Rhine (New York, 1845), pp. 105-06. The first French edition was published in 1842.

188. Ibid., p. 106.

189. Jean-Jacques Rousseau, The Confessions, ed. J. M. Cohen (London, 1953), p. 167.

190. Quoted in Andrew Beattie, The Alps: A Cultural History (Oxford, 2006), p. 122.

191. Robert Darnton, The Great Cat Massacre and Other Episodes in French Cultural History (New York, 1984), p. 242.

192. Edward Chaney, "The Grand Tour and the Evolution ofthe Travel Book," in Andrew Wilton and Ilaria Bignamini (eds.), Grand Tour： The Lure of Italy in the Eighteenth Century (London, 1996), p. 95.

193. William Edward Mead, The Grand Tour in the Eighteenth Century (Boston and New York, 1914), p. 104.

194. Christopher Hibbert, The Grand Tour (London, 1969), pp. 24-25. I have discussed this in "The Grand Tour and the Reception of Neo-classicism in Great Britain in the Eighteenth Century," in Rainer Babel and Werner Paravicini (eds.), Grand Tour: Adeliges Reisen und

europäische Kultur vom 14. bis zum 18. Jahrhundert (Ostfildern, 2005), pp. 541-54.

195. Quoted in Jean Clay, Romanticism (Oxford, 1981), p. 70.

196. Ibid., pp. 74-77.

197. Ibid., p. 73.

198. Ibid.

199. Beattie, The Alps, pp. 126, 130.

200. Shelley, History of a Six Weeks' Tour, p. 12.

201. James Macpherson, The Poems of Ossian, ed. Howard Gaskill (Edinburgh, 1996), p. 5.

202. Macpherson, The Poems of Ossian, p. 7.

203. Trevor-Roper, The Invention of Scotland, p. 103.

204. Goethe, The Sufferings of Young Werther, p. 147.

205. Fiona Stafford, Introduction to Macpherson, The Poems of Ossian, p. xv. See also Michael Ferber (ed.), A Companion to European Romanticism, pp. 139-40, 184, 243, 315.

206. Fiona J. Stafford, "'Dangerous Success': Ossian, Wordsworth and English Romantic Literature," in Howard Gaskill（ed.）, Ossian Revisited (Edinburgh, 1991), p. 50.

207. Ibid., p. 87.

208. Trevor-Roper, The Invention of Scotland, p. 118.

209. Ibid., p. 171. 特雷弗-罗珀的结论受到Colin Kidd的权威性支持，见Colin Kidd, "The Calvinist International," London Review of Books 30, 10 (May 22, 2008).

210. See Gaskill (ed.), Ossian Revisited.

211. Sassoon, The Culture of the Europeans, pp. 81-82; Ilaria Ciseri, Le romantisme 1780-1860: La naissance d'une nouvelle sensibilité (Paris, 2004), p. 55.

212. Edward Dent, The Rise of Romantic Opera, ed. Winton Dean (Cambridge, 1976), p. 87; Jean Mongrédien, "Ossian, ou Les bardes," in The New Grove Dictionary of Opera, edited by Stanley Sadie; Grove Music Online: Oxford Music Online, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/o004454, accessed July 22, 2009.

213. Fabienne Moore, "Early French Romanticism," in Ferber (ed.), A Companion to European Romanticism, p. 184.

214. Jostein Børtnes, "The Literature of Old Russia," in Moser (ed.), The Cambridge History of Russian Literature, pp. 16-18.

215. A. H. Sokolov, Istoriya russkoy literatury XIX veka, vol. I (Moscow, 1985), p. 50.

216. Derek Sayer, The Coasts of Bohemia: A Czech History (Princeton, 1998), p. 53.

217. A. H. Wratislaw, Introduction to Patriotism: An Ancient Lyrico-Epic Poem, Translated from the Original Slavonic (London, 1851), p. 3.

218. Ibid., pp. 7-20.

219. R. J. W. Evans, " 'The Manuscripts': The Culture and Politics of Forgery in Central Europe," in Geraint H. Jenkins (ed.), A Rattleskull Genius: The Many Faces of Iolo Morganwg (Cardiff, 2005), pp. 51-68. See also Milan Otáhal, "The Manuscript Controversy in the Czech National Revival," Cross Currents: A Yearbook of Central European Culture 5, 3 (1986), p. 249.

220. Ibid.

221. Andrew Lass, "Romantic Documents and Political Monuments: The Meaning-Fulfillment of History in Nineteenth Century Czech Nationalism," American Ethnologist 15, 3 (1986), p. 460.

222. Quoted in Otáhal, "The Manuscript Controversy in the Czech National Revival," p. 253.

223. Lass, "Romantic Documents and Political Monuments," p. 460.

224. Quoted in ibid., p. 254.

225. Václav Holzknecht, Libuše, in the booklet accompanying the recording conducted by Zdeněk Košler, Supraphon 11 1276-2 633. See also John Tyrell, Czech Opera (Cambridge, 1988), pp. 41-49.

226. Jakob and Wilhelm Grimm, Deutsche Sagen, ed. Heinz Rölleke (Frankfurt am Main, 1994), pp. 55-56.

227. Hans-Gert Roloff, "Der Arminius des Ulrich von Hutten," in Rainer Wiegels and Winfried Woesler (eds.), Arminius und die Varusschlacht: Geschichte, Mythos, Literatur (Paderborn, 1995), p. 214.

228. Robert Ergang, "National Sentiments in Klopstock's Odes and Bardiete," in Nationalism and Internationalism: Essays Inscribed to Carlton J. H. Hayes (New York, 1950); Andreas Dörner, Politischer Mythos und symbolische Politik: Sinnstiftung durch symbolische Formen am Beispiel des Hermannmythos (Opladen, 1995), p. 133.

229. Ibid., p. 132.

230. Gesa von Essen, Hermannsschlachten: Germanen-und Römerbilder in der Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts (Göttingen, 1998), p. 128.

231. Ibid.

232. Caroline Herder, Erinnerungen aus dem Leben Johann Gottfried von Herder, ed. J. G. Müller, 2 vols. (Tübingen, 1820), vol. I, p. 221.

233. Dörner, Politischer Mythos, pp. 156-70.

234. Ibid., p. 175; Werner Hofmann, Caspar David Friedrich (London, 2000), pp. 88-93.

235. Ibid., p. 95.

236. Burke, Popular Culture in Early Modern Europe, p. 4.

237. Eckart Klessmann, Die deutsche Romantik (Cologne, 1981), p. 27. 腓特烈大帝的这句评语是在有人献给他一部中世纪德国文集（其中收录了《帕西法尔》和《特里斯坦》）时说的——Horst Steinmetz（ed.）, Friedrich II., König von Preußen und die deutsche Literatur des 18. Jahrhunderts. Texte und Dokumente (Stuttgart, 1985), p. 340.

238. Klaus Lankheit, "Nibelungen——Illustrationen der Romantik: Zur Säkularisation christlicher Bildformen im 19. Jahrhundert," in Joachim Heinzle and Anneliese Waldschmidt (eds.), Die Nibelungen: Ein deutscher Wahn, ein deutscher Alptraum. Studien und Dokumente zur Rezeption des Nibelungenstoffs im 19. und 20. Jahrhundert (Frankfurt am Main, 1991), p. 95.

239. Ibid., p. 28.

240. W. H. Auden, Forewords and Afterwords, ed. Edward Mendelson (London, 1973), p. 245. Auden added that Wagner was also "a very bad hat indeed."

241. Elizabeth Magee, Richard Wagner and the Nibelungs (Oxford, 1990), p. 13.

242. Robert Donington, Wagner's "Ring" and Its Symbols, 3rd ed. (London, 1974), p. 32.

243. Dieter Borchmeyer, "Renaissance und Instrumentalisierung des Mythos. Richard Wagner und die Folgen," Saul Friedländer and Jörn Rüsen (eds.), Richard Wagner im Dritten Reich (Munich, 2000), p. 67.

244. Quoted in Mark Berry, Treacherous Bonds and Laughing Fire: Politics and Religion in Wagner's Ring (Aldershot, 2006), p. 21.

245. Ibid., p. 23.

246. The Poetical Works of William Wordsworth, eds. E. de Selincourt and Helen Darbishire, vol. 5 (Oxford, 1949): The Excursion, Book 6, lines 545-47, p. 203.

247. Quoted in Safranski, Romantik, p. 34.

248. Quoted in Hugh Honour, Romanticism (London, 1979), p. 218.

249. Michael Levey, Rococo to Revolution: Major Trends in Eighteenth-Century Painting (London, 1966), p. 204.

250. Ibid., pp. 32, 235-36.

251. K. Andrews, The Nazarenes: A Brotherhood of German Painters in Rome (Oxford, 1964), pp. 20-23.

252. Max Hollein and Christa Steinle (eds.), Religion Macht Kunst: Die Nazarener (Cologne, 2005), pp. 258-64. 这本画册收录了很多极好的彩色复制品。

253. Ibid., p. 130.

254. William Vaughan, German Romantic Painting (New Haven, 1980), p. 216.

255. Andrews, The Nazarenes, pp. 42-43.

256. Alexander Rauch, “Klassizismus und Romantik: Europas Malerei zwischen zwei Revolutionen,” in Rolf Toman (ed.), Klassizismus und Romantik: Architekur——Skulptur——Malerei——Zeichnung, 1750-1848 (Cologne, 2000), p. 421.

257. Frank Büttner, “Cornelius, Peter,” Grove Art Online; Oxford Art Online, http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/t019643, accessed July 24, 2009.

258. H. S. Reiss (ed.), The Political Thought of the German Romantics (Oxford, 1955), pp. 145-46.

259. Heinrich von Kleist, Berliner Abendblätter vom Iten Oktober 1810 bis zum 30ten März 1811, facsimile reproduction (Wiesbaden, n.d.), 3, October 3, 1810, pp. 11-15.

260. Klaus Lankheit, Revolution und Restauration 1785-1855 (Cologne, 1988), p. 68.

261. Barbara Johnson, “The Lady in the Lake,” in Hollier (ed.), A New History of French Literature, p. 631.

262. Cranston, The Romantic Movement, p. 83.

263. Walter Friedländer, David to Delacroix (New York, 1968), p. 94.

264. Honoré de Balzac, Lost Illusions (Harmondsworth, 1971), p. 240.

265. Cranston, The Romantic Movement, p. 95.

266. F. W. J. Hemmings, Culture and Society in France 1789-1848 (Leicester, 1987), pp. 173-74.

267. Cranston, The Romantic Movement, p. 95.

268. Quoted in Sandy Petrey, “Romanticism and Social Vision,” in Hollier (ed.), A New History of French Literature, p. 661.

269. Quoted in Honour, Romanticism, p. 217.

270. George Heard Hamilton, “Delacroix’s Memorial to Byron,” The Burlington Magazine 94, 594 (September 1952), pp. 257-61.

271. Childe Harold’s Pilgrimage, canto II, stanza 73.

272. “The Isles of Greece,” Don Juan, canto III, following stanza 86.

273. Quoted in Peter Cochran, “Byron’s European Reception,” in Drummond Bone (ed.), The

Cambridge Companion to Byron (Cambridge, 2004), p. 251.

274. Quoted in Maurice Bowra, The Romantic Imagination (Oxford, 1961), p. 149.

275. Ibid.

276. Ibid., p. 153.

277. Ibid., p. 152.

278. William St. Clair, That Greece Might Still Be Free: The Philhellenes in the War of Independence (Oxford, 1972), p. 19.

279. Jerome McGann, “Byron, George Gordon Noel, Sixth Baron Byron (1788-1824),” Oxford Dictionary of National Biography, Oxford University Press, September 2004,online ed., October 2008, http://www.oxforddnb.com/view/article/4279, accessed March 31, 2009.

280. C. M. Woodhouse, The Philhellenes (Cranbury, 1971), pp. 92-93. Jerome McGann也写到，“除了莎士比亚，没有其他的英语作者获得过像拜伦那样的伟大声誉和世界影响力。”“Byron,” as in the previous footnote.

281. Donald H. Reiman and Neil Fraistat (eds.), Shelley’s Poetry and Prose, 2nd ed. (New York and London, 2002), p. 316.

282. Frederick Page (ed.), Byron: Poetical Works (Oxford, 1970), p. 108.

283. Quoted in P. M. S. Dawson, The Unacknowledged Legislator: Shelley and Politics (Oxford, 1980), p. 1.

284. Shelley, Poetical Works, ed. Thomas Hutchinson (London, 1904), p. 603.

285. David Kimbell, Italian Opera (Cambridge, 1991), p. 392.

286. Piero Garofalo, “Romantic Poetics in an Italian Context,” in Ferber (ed.), A Companion to European Romanticism, p. 250.

287. Roberta J. M. Olson, “Introduction: In the Dawn of Italy,” in Roberta J. M. Olson (ed.), Ottocento: Romanticism and Revolution in Nineteenth-Century Italian Painting (New York, 1992), p. 14.

288. Fernando Mazzocca, “Painting in Milan and Venice in the First Half of the Century,” in ibid., pp. 140-41.

289. David Kimbell, Verdi in the Age of Italian Romanticism (Cambridge, 1981), p. 22; John Black, The Italian Romantic Libretto: A Study of Salvadore Cammarano (Edinburgh, 1984), p. 5.

290. Quoted in John Rosselli, Music and Musicians in Nineteenth-Century Italy (London, 1991), pp. 70-71.

291. 更细致的讨论，参见 The Triumph of Music: Composers, Musicians and Their Audiences:

1700 to the Present, pp. 264-72.

292. See above, pp. 144-46.

293. James J. Sheehan, German Liberalism in the Nineteenth Century (Chicago, 1978), p. 39.

294. Joachim Köhler, Richard Wagner: The Last of the Titans (New Haven and London, 2004), pp. 225-30.

295. Stewart Spencer and Barry Millington, Wagner’s Ring of the Nibelung (London, 1993), p. 281.

296. Ibid., p. 149.

297. William Ashton Ellis, The Life of Richard Wagner, vol. IV (London, 1904), p. 442.

298. Martin Gregor-Dellin and Dietrich Mack (eds.), Cosima Wagner’s Diaries, vol. II： 1878-1883 (London, 1980), p. 631. Entry for February 25, 1881.

299. Ibid., pp. 623-24. Entry for April 19, 1873.

300. See above, p. 7. On Wagner and Rousseau, see my “Richard Wagner and Max Weber,” Wagnerspectrum 2 (2005), pp. 93-110.

结论
消亡与变迁

《死亡与变形》（*Death and Transfiguration*）[注]是理查德·施特劳斯于1888年创作的一部交响诗。60年之后，在他85岁逝世前，施特劳斯又在《薄暮时分》（《最后四首歌》中的一首）中重提了“变形”的主题。施特劳斯的漫长生涯说明了浪漫主义的音乐中的长久生命力。他真切地见证了老一辈浪漫主义音乐家，并且为之发声。1882年他18岁时，参加了瓦格纳的《帕西法尔》在拜罗伊特的首演。[注]还有很多作曲家带着浪漫主义的信念深入20世纪（甚至是21世纪），他们证实了E·T·A·霍夫曼的断言，“音乐在所有艺术形式中是最为浪漫的，甚至可以说音乐本质上是浪漫的”。[注]

在除音乐之外的艺术形式中，浪漫主义革命在19世纪中叶就逐渐退潮了。当时，普鲁士小说家台奥多尔·冯塔纳[注]宣告：“浪漫主义在地球上的使命已经终结了；铁路的时代临近了。”[注]在1848年“革命之年”，激进诗人费迪南德·弗雷利格拉特作诗向浪漫主义告别：

> 你的统治结束了！是的，我不否认，
>
> 一个不同于你的精神主宰了世界，
>
> 我们感受得到，它辟出新的道路，
>
> 它在生活中脉动，在我们双眼中闪耀，
>
> 它左右奔突——所以，谁都别挡它的路！[注]

似乎启蒙精神笑到了最后。不可遏制的现代化发生了。识字普及、交通方式改善、科技创新步伐加快、人口快速增长、城市化、公共领域拓宽——这些只是一部分正在进步的力量，它们联合起来，推进了一股可持续的世俗、物质进步。另外，技术进步预示着人类的交通不再依赖自己的双脚和四足动物。一位德国企业家，弗里德里希·哈尔科特在1847年这么说道："动力机车是专制主义和封建主义的灵车，载着它们去墓地。"注

伴随现代化进展的乐观态度的，也有对它的中、短期效应的悲观看法。工业化和城市化导致的人口流动，让很多观察者确信穷人变得更多、更悲惨、更危险了。这虽然不意味着所有艺术家都变成了社会主义者，但他们中的很多人都把此时此地的物质条件当作核心关切。所以不出意料，小说成了最适合新社会形势的文学风格；开始是"现实主义"，其后是"自然主义"注。现代都市的世界是平淡的，没有诗意的。这样的小说作品有狄更斯的《雾都孤儿》（1837——1838）、古斯塔夫·弗莱塔克注的《借方和贷方》（*Soll und Haben*，1855）、陀思妥耶夫斯基的《罪与罚》（1866）或者埃米尔·左拉的20部"卢贡-马卡尔家族"系列小说（"*Rougon-Macquart*"，1870——1893）；这些小说描绘了五光十色的城市商业社会，不过相比之下，更刺目的是随之而来的肮脏与紧张。这就是社会失范的时代，这种道德沦丧之感被法国社会学家埃米尔·涂尔干视为工业社会中人的本质特征。

绘画的形式也适合表现当时的社会现实。法国画家居斯塔夫·库尔贝成为这种新绘画的代言人，他是一个非常有天赋的艺术家。关于他的艺术本质，库尔贝有一些精到的评论："绘画本质上是一种具体的艺术，只能展现真实存在的事物。"还有一句是本质上反浪漫主义的风凉话："让我看看天使长什么样，我就画！"注虽然库尔贝从不张扬，但是他很大程度上是一个激进人士、一个共和派、一个1871年巴黎公社的支持者；他也因为这些信仰付出了代价，坐了两年牢，并且余生在流亡中度过。葬礼、行刑队、面朝黄土背朝天的农妇、手上长满老茧的土地之

子——库尔贝和让-弗朗索瓦·米勒的画一同展现了现实主义的“英雄时代”。

支持现实主义潮流的是一种对自然科学的积极信仰。关于1866年的沙龙，左拉评论说：“科学是大势所趋，我们被推入了物体与现实的严谨研究之中，身不由己。”[注]技术革新后浪推前浪，流通领域的发展尤其迅猛。1859年，达尔文《物种起源》的出版给了宗教致命一击，世界的祛魅[注]似乎业已完成。一同发生的，还有自由派的胜利。当时，意大利和德国获得统一，一个又一个国家被自由主义者接管了。甚至在哈布斯堡王朝统治下的各国，宏大的环城大道计划（Ringstrasse project）也促成了王朝与自由派资产阶级和物质进步的新联合。[注]

理性和进步的思潮获得了新的胜利；但是很快，相应的侵蚀也开始了——这个时代的艺术未尝不是这种侵蚀的一部分。左拉在1873年出版了小说《巴黎之胃》，小说中的克劳德·朗齐耶先指了指新建起来的玻璃和钢架结构的中央市场（即巴黎大堂，Les Halles），又指了指一旁的中世纪的圣厄斯塔什教堂，预言道：“这个将杀死那个，因为金属硬过石头。”他不是第一个被洞穴石壁上的影子所骗的唯物质论者：巴黎大堂在20世纪70年代被拆除，而圣厄斯塔什教堂耸立至今。就在左拉笔下的朗齐耶自以为是地预言未来时（1873年），一个长久的经济衰退开始了，这次衰退通常称作“大萧条”，但这种说法有一些误导性[注]。由于群众政治力量的勃兴，资产阶级自由主义的全盛时期只持续了很短一段时间。社会主义、教权主义、反犹主义思想也应运而生了。

结果显示，浪漫主义并没有消亡，只是沉睡了。随着老一辈的箴言又被重新提起，浪漫主义再度苏醒。1888年，20岁的法国画家埃米尔·伯纳德实际上重述了卡斯帕·大卫·弗里德里希的话——伯纳德说，艺术家不应画他眼前看到的东西，而要画他在想象中看到的东西。[注]一种被称为“象征主义”的核心信念出现了；放在两三代人之前，这种信念也会得到浪漫主义者认同。按照“象征主义者”的解释，“客观只是无用的表

象，我可以随心所欲地改变、再造这种表象”。旧浪漫主义钟爱的主题，死亡、黑暗、性，纷纷重获艺术家的宠幸；体现这些主题最多的，是古斯塔夫·克林姆为维也纳大学创作的天顶画。这些画的名声不怎么好。按照维也纳大学的想法和期待，画应该把学院表现为通往理性、知识和启蒙的凯旋门。但是它们最后得到的画，却把世界倒了个儿：《哲学》一画中，哲学被表现为一种潜意识的本能；《法学》中，正义瑟缩着任凭法律摆布；《医学》中，希腊的健康女神海吉亚背后跟随的不仅仅是个人卫生和身体康健的意象，还有更有意思的，比如性和死亡。[注]

克林姆描绘的魔幻风景和戈雅的噩梦景象有很多相似之处，但又不是后者的简单模仿。欧洲的文化并不循环往复、重复自己，而是在辩证地发展。维多利亚鼎盛时代的实证主义[注]不是启蒙主义的重演，而19世纪末的悲观、颓废（fin de siècle）也不是浪漫主义的再临。比如，没有浪漫主义者会接受尼采的那种“观点主义”（perspectivism）；尼采不止偏爱主观主义，而且全盘否定了客观性的可能：“所以什么是真理？一队游移不定的比喻、转喻和拟人罢了；人的关系从经过——尤其在诗学和修辞意义上的——阐释与变换，再经历人们长时间的言说，最后被确立为固定的、权威的、强制的，这才有了所谓的真理。真理都是一些被人当真了的幻象。”[注]

在19、20世纪之交，世纪末思潮（fin de siècle）中过火的新浪漫主义招致了一个美学简化的大趋势。在音乐领域，这种简化可以从阿诺德·勋伯格的作品中体现出来，他从《古雷之歌》（*Gurrelieder*，1900）那种雕饰丰满的后瓦格纳交响乐，转向了简朴、无调的《五首管弦乐小品》（1909）。在建筑领域，简化体现在安东尼奥·高迪的米拉之家（*Casa Milà*，1906——1910）与沃尔特·格罗佩斯的德绍包豪斯大楼（1925——1926）之间的反差之中。在雕塑领域，简化体现在奥古斯特·罗丹新巴洛克式的精致雕塑《巴尔扎克》（*Balzac*，1897——1898）和康斯坦丁·布朗库西的简练雕塑《沉睡的缪斯》（1910）之间的反差之中。在绘画领域，简化体现在洛维斯·柯林斯放荡的情色画《莎乐美》

（1899）和彼埃·蒙德里安用简单线条画的《灰和亮棕色的构图》（*Composition with Gray and Light Brown*，1918）的反差之中。针对所有的现代主义艺术[注]，T·S·艾略特曾说：“这些艺术家的创作是一种持续的自我牺牲、一种不断消减自己个性的过程。诗不是在抒发情感，而是在逃避情感；不是在表达个性，而是在逃避个性。”[注]很难想象还有什么说法比这个更加反浪漫主义了。此说和艾略特创作的一切都格格不入，艾略特的诗文是发自内心的。

1945年反法西斯同盟的胜利在东西方既是军事的胜利，也是文化的胜利。纳粹主义（National Socialism）的全面暴行被揭示出来以后，人们更加信赖共产主义或者自由主义的绝对价值了；此中的自信，一如1789年法国革命者或19世纪中叶的自由派的自信的翻版。马丁·杰伊写道：“正因为20世纪中期美学的现代主义独立于具体的社会、政治实践，所以才被很多人当作人类解放的宏大进程的文化表达。”[注]战后，反法西斯联盟解体，两帮战胜国之间发生了旷日持久的意识形态冷战；冷战双方各自张扬自己的优点和对方的缺陷，这使得艺术中始终弥漫着战后的那种胜利气氛。现代主义的胜利最可见的、也是最突兀的证据，可能就是建造高楼大厦的潮流了。所有的大厦都是一种风格，瘦高、挺拔、理性的“国际范”，如雨后春笋般在全球各地拔地而起。这也清楚表明现代主义最终找到了一种合适的风格。在整个19世纪，人们尝试了几乎所有想得到的风格：新哥特、新古典、新文艺复兴、新埃及风、新巴洛克，新的任何东西。到了20世纪中期，现代主义终于知道它想要什么了。“形势大好”——口才最好的一位现代主义代言人尼可劳斯·佩夫斯纳[注]如是说。他还带着反问说：“视觉艺术中一个实实在在的风格就此现身；它重新建立规则，绘画与雕塑艺术莫不首肯；它具有明显的普世代表性，预示着社会将重归统一——我们有什么理由不接纳它呢？”[注]对比一下博采众长的建筑杰作巴黎歌剧院（由查尔斯·加尼叶[注]设计）和冷峻、简约的德意志歌剧院（位于西柏林，由弗里茨·波纳曼[注]设计，1961年开业)，方知佩夫斯纳所言有他的道理。

德意志歌剧院于1961年9月24日开业，这是柏林墙开始修建仅仅6周后。这堵墙试图保护东柏林能安全地发展社会主义。我们后人知道，这是一个注定失败的工程。28年后，很多因素形成合力推倒了柏林墙，包括经济不景气、军备竞赛、苏联在阿富汗的失败，而最强的一股力量可能来自通信技术的发展。希特勒、墨索里尼和斯大林的帝国所以能够维持，得益于他们的独裁目的与可用于控制的技术手段的匹配。没有扩音器、广播和电影，他们可能就无法在那么长的时间里胁迫那么多的人口。到了20世纪60年代，电视的势头盖过了所有其他形式的大众传媒，而且它更难被权力控制。柏林墙能把一个民族封闭起来，但是挡不住西方自由主义和消费主义的声音和图像。所以当1989年苏联解体的时候，几个媒体巨头立马出来邀功。1997年，时过境迁，泰德·透纳依然掌管着美国有线电视新闻网（CNN）；他回顾当年，吹牛说："我们做出了积极的历史贡献。自从CNN创立后，冷战结束了，中美洲的冲突停止了，南非也实现了和平。"[注]

但是，电视和其他通讯革命一样，是一把双刃剑。对美国来说，电视能揭露苏联控制阿富汗的力不从心，也就能曝光美国控制越南的捉襟见肘。电视宣传了消费主义的好处，却对炫富挥霍不加节制。如果说电视激发了计划经济中贫乏的人们揭竿而起，它也能让习惯了消费的孩子反咬一口辛勤养育他们的人。生于战后、成熟于60年代的人，看到了现代主义的自满、衰退与无聊。这一代青年文化的爆发又把理性推到一边。1968年法国学潮让青年文化沾上了一点政治色彩，其成分总是模糊地偏向左派的道德姿态，但青年文化是以无政府的享乐主义为核心的，并且特别偏好音乐。另外，麻醉药剂也受到青睐，因为青年们想要逃离庸俗的现实。年轻人的购买力变得如此强劲（依某个记录，70%的购买者是14至25岁的人），[注]以至于在20世纪50年代还尚处于社会边缘的年轻人群体，如今已经是消费文化的主要推力。

相应地，知识界也对理性文化做出了反应，表达了总体上称为"后现代主义"的一系列思想。幸好，这本书就要结束了，否则后现代主义

的丰富与争议远非一两句话可以讲明。要言之，所有后现代主义者的共同特征是反对宏大叙述、目的论和理性主义。他们正是感觉文化一派，与19世纪末的颓废思潮和浪漫主义一脉相承（确实，追溯到再之前的巴洛克时代也不无道理）。一如从前，这不是情感、理性之间的风水轮流转，而是一个辩证发展的过程。接下来，历史去向何方？我们只能猜。不过确认无疑的是，浪漫主义那条核心准则——“绝对的内向性”——的历史角色没有完结。浪漫主义革命仍没有完结。

---

1. “Death and Transfiguration”也是本章的题目，出于含义考虑，两处的翻译稍有不同。——译者注
2. 台奥多尔·冯塔纳（1819——1898），德国著名小说家、诗人。——译者注
3. 文学自然主义和“天真自然”并没有关系。自然主义是一种严格的现实主义，讲究严格反映现实，对事件作尽可能客观、详尽的呈现；自然主义反对浪漫主义常用的想象、象征的手法。——译者注
4. 古斯塔夫·弗莱塔克（1816——1895），德国小说家、剧作家。——译者注
5. 祛魅（disenchantment）指一种现代的趋势。在这种趋势中，宗教对世界神秘的、神圣的解释，被科学、客观的解释取代。“世界的祛魅”是德国社会学家马克斯·韦伯首先使用的说法。——译者注
6. 为了和20世纪30年代的“大萧条”相区分，这次经济衰退又被称为“1873年至1896年大萧条”。——译者注
7. 实证主义（positivism）是一种认识世界的方式（认识论），主张用感官现象解释感官现象，知识是在可感的现实之间建立的逻辑、理性联系。实证主义轻视权威、信仰、想象等无关经验现象的概念。——译者注
8. 根据译者理解，作者这里所说的现代主义艺术囊括了上文所有比较关系中的第二个，即《五首管弦乐小品》《沉睡的缪斯》《灰和亮棕色的构图》和德绍包豪斯大楼，以及所有类似的艺术作品。T·S·艾略特是反对这种趋势的，但他并非浪漫主义者。如作者所说，在欧洲文化“辩证发展”的历史中，不同思想流派之间的关系非常复杂，建议对现代主义感兴趣的读者阅读专门的著作。——译者注
9. 尼可劳斯·佩夫斯纳爵士（1902——1983），德裔英籍建筑史学家。——译者注
10. 查尔斯·加尼叶（1825——1898），法国建筑师。巴黎歌剧院是他最著名的作品，1875年竣工。后来为了纪念加尼叶，巴黎歌剧院又被称作“加尼叶歌剧院”或“加尼叶宫”。——译者注
11. 弗里茨·波纳曼（1912——2007），德国建筑师。——译者注

12. Bryan Gilliam and Charles Youmans, “Strauss, Richard,” in Grove Music Online; Oxford Music Online, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40117pg1, accessed August 7, 2009.

13. See above, p. 95.

14. William Vaughan, German Romantic Painting (New Haven, 1980), p. 239.

15. Jethro Bithell, An Anthology of German Poetry (London, 1947), p. x.

16. Quoted in Hans-Ulrich Wehler, Deutsche Gesellschaftsgeschichte, vol. II: Von der Reformära bis zur industriellen und politischen “Deutschen Doppelrevolution” 1815-1848/49 (Munich, 1987), p. 207.

17. Quoted in Linda Nochlin, Realism (London, 1971), p. 23.

18. Ibid., p. 41.

19. Carl E. Schorske, Fin de Siècle Vienna: Politics and Culture (Cambridge, 1981), pp. 24-25.

20. Eugen Weber, France: Fin de Siècle (Cambridge, Mass., 1986), p. 147.

21. Schorske, Fin de Siècle Vienna, p. 227.

22. Quoted in Ronald Hayman, Nietzsche: A Critical Life (London, 1995), p. 163.

23. Quoted in Martin Jay, “From Modernism to Postmodernism,” in T. C. W. Blanning (ed.), The Oxford Illustrated History of Modern Europe (Oxford, 1996), p. 262.

24. Ibid., p. 267.

25. Nikolaus Pevsner, An Outline of European Architecture, 5th ed. (Harmondsworth, 1957), p. 285. The first edition was published in 1943.

26. Quoted in Armand Mattelart, Networking the World, 1794-2000 (Minneapolis and London, 2000), p. 95.

27. Axel Körner, “Culture,” in Mary Fulbrook (ed.), Europe since 1945 (Oxford, 2001), p. 159.

译者后记

一

让我来告诉你屈原和玫瑰的浪漫与拜伦的浪漫有什么关系。

先从一段往事说起吧。当年，大学临近毕业的时候，我向一位女同学借了一本书。应该是英文版的《荒原》。我们的关系很要好。她正要把书递给我，却迟疑了一下，又把手抽了回去。

我们都知道，再有半个月，毕业的我们各奔东西；这“借书”也属于有借无还的那种。

“不能就这样给了你了。”她说，“我们先去吃晚饭吧。我要想想给你在书上写点什么。”

我们大学的格局，校园中心有一片巨大的天然湖，教室在湖的南边，食堂在北边。学生们常常抱怨他们上完课要绕过半个湖去吃饭。也是在湖边，她对我说：“你别和我一起走。和你一起，我没法想事情。你绕湖西，我绕湖东。”

真是绝情。不过，想想看我应该感动才是：一路上，我看她在远远的对岸慢慢地走，在晚霞里，思考着写给我的临别赠言。就好像行走在永恒里。

20分钟之后，我们合起来绕湖一周。那位七步成诗的奇女子把书递

给我，书的扉页上已经写好了：

这个世界夺去了我们的亲密无间。
前来朝圣的年代，又如潮水般散开。
我们并肩走着，海浪成了你的新娘，
而绯色的暮云，成了我的新郎。

离去的太阳就这样夺去了我们的永恒，
而留下的，是片刻仁慈的时间，
就像这里，水边苇中映着晚霞，
天鹅在游，幼雏挤在她翅下。

二

关于那种成为了“主义”的浪漫，学者会告诉我们，浪漫反对理性，关注想象力；反对教条，关注自我的表达。这些对我们了解那段历史都颇有助益。浪漫主义的精神形成于大革命时代的欧洲，虽然兴盛了一个世纪就渐渐消亡了，但是根据作者布莱宁的观点，浪漫主义的精神至今不死，“绝对的内向性”还是人们艺术与生活中一个永恒的主题。

我不是欧洲人，相比布莱宁丰富而严整的讲述，我可能接触了太多似是而非的浪漫。我们常常用“浪漫”和“现实”来区分楚辞与诗经、李白与杜甫，区分爱情与社会。为什么会这样？我们这些说法，卢梭知道吗？

中国人对于“浪漫”的初体验，应该发生在19世纪末的法国和20世纪初的上海吧——直观地说，那是一种贴在“现代社会”表面的华丽装潢。那可能是令真正的欧洲浪漫主义者不屑一顾的红酒、香水、音乐厅、社交舞会——这正是那些布莱宁笔下的庸俗市民的浪漫享受。但是，在20世纪初的上海，我们也能找到真正的浪漫精神的只光片影。这让我想起了民国时代的一位作家，穆时英。

他有一篇小说《*Craven “A”*》，讲述了主人公和一位名叫余慧娴的社交女的一场无果而终的爱情。主人公眼中的余慧娴，有一种脆弱、孤独、疲倦的美丽。这是一种世纪末（fin-de-siecle）的美丽，就像她自己常常哼唱的歌里那样：

> 这是初夏的最后一朵玫瑰，
>
> 独自地开着；
>
> 没有人怜惜她颊上的残红，
>
> 没有人为了她的太息而太息！

这首歌叫《初夏的最后一朵玫瑰》，也是酒吧的留声机里常播放的曲子。据余慧娴说，这是她很熟很熟的一只旧调子。六岁的一天傍晚，母亲把这首歌教给她，她把这首歌教给了无数的情人。现在，这些人全变成了她的陌生人。

机缘巧合，一次我谈论穆时英的时候，一位来自英国的友人正好在场。她说，这首歌并不是100年前上海的流行歌，而是200年前爱尔兰的一首更古老的歌《*The Last Rose of Summer*》，作者是浪漫主义时代的爱尔兰诗人托马斯·莫尔（Thomas Moore，1779——1852）。对应的原文是这样的：

> 'Tis the last rose of summer,

Left blooming alone;

All her lovely companions

Are faded and gone;

No flower of her kindred,

No rosebud is nigh,

To reflect back her blushes,

Or give sigh for sigh.

这确实是一首爱尔兰民谣风格的诗。所以我觉得，中国人的浪漫，归根到底也是有源头的，只是人们忘记了而已。

所以，这种关于玫瑰、孤独、哀愁的浪漫，是20世纪之初的中国接受的西方经验，但同时它也是一种从西方嫁接来的记忆——毕竟从《初夏的最后一朵玫瑰》上看，这首诗来自之前一个世纪、浪漫主义时代的爱尔兰。汉语所言说的浪漫感受，一方面带有那种“西洋物”中普遍存在的现代新潮感，另一方面却有质朴和怀旧的味道。这就使我们这群身处西方之外的“边民”，无法像欧洲本身那样在现代主义到来之时挥别浪漫主义。我们也可能抛却记忆，让所谓“浪漫”成为无源之水，成为大上海的灯红酒绿中的美丽与哀愁。

不过也有人从浪漫主义的西方诗歌中回想起了什么。人们完全可以在汉语传统本身中寻找这些情怀——忧郁、彷徨、孤独、自然、想象、神话、民歌……无不可以追溯到屈原，追溯到《九歌·湘君》中徘徊在江岸边的水神湘夫人：

那鸟儿聚集在芦苇里寻什么，

那渔网飘荡的树梢上做什么？

沅江有芷草，澧水有兰花，

思念夫君的我却不敢说话。

（鸟何萃兮苹中，罾何为兮木上。

沅有芷兮澧有兰，思公子兮未敢言。）

文学上的浪漫主义，用于汉语传统中并没有遇到太大的阻碍。任何见证了这种人性的隐秘共通的人，都不免多多少少成为浪漫主义者。“我愈来愈深信，诗是人类的共同财产，”在谈论中国文学时歌德说道。㊟

三

关于浪漫主义，我无意重新定义它，但是我自己所知最有意思的定义，布莱宁在这本书里没有顾及。意大利历史学家克罗齐曾说：浪漫主义者明白这样一种界限，这个界限之中他们允许观念的二律背反。什么意思呢？他们欣赏美，同时欣赏美的凋零；笃信宗教，但也明白宗教远不能解决所有问题；崇拜想象，却明白改变现实的不是想象，而是具体的行动——他们看重一些价值，同时也明白它们的界限。最为重要的，是浪漫主义者对自然与自我的界限的新探索：他们把自我从理性的枷锁里解脱出来，从梦、疯狂，甚至毒瘾中寻找自我的新疆界；他们把自然从文明的牢笼中释放出来，从大海、湍流、险峰中寻找艺术的新表达。

浪漫主义者是在钢丝上行走的人。屈原、李白不也是这样的吗？被困于自己的无羁想象和残酷的政治现实之间，却都无法长久。“人生之多艰”，“在世不称意”。对他们两位来说，确实有两个流放地同时存在：政治上的流放与想象上的流放。现实中失意的他们同时踏上两个旅

程，最终在流放的途中溺水而亡，同时淹死在现实与想象的河流里。济慈写给自己的墓志铭也像是为两位中国浪漫诗人写的一样：

> “此地长眠者，声名水上书”

四

那时，浪漫主义在我心里就是这样一个场景：宽广的水面两端，两位孤独的诗人遥遥相望。湖岸分开了现实与现实的倒影，而诗人就是在这个边界上行走的人。他们踽踽独行，品尝着自己的孤独与幻想。

不是所有的诗人都可以一直走下去。当时辰到来，有的人离开了，有的人投入了漾着青波的湖水中。

五

毕业后，我们各自去进修。虽然也时常通信，但相互之间隔了更加浩淼的烟波，有时甚至是整个太平洋。我们是幸运的，曾合力在时空里画出一个整圆。

“那你要不要也给我什么东西呀？”当时，她问。

“有的，这本书。我在书的末尾写了字。”

<故事为虚构>

袁子奇

2016年11月10日

---

1. 译文引自《歌德谈话录》，朱光潜译，商务印书馆1982年版，第113页。——译者注



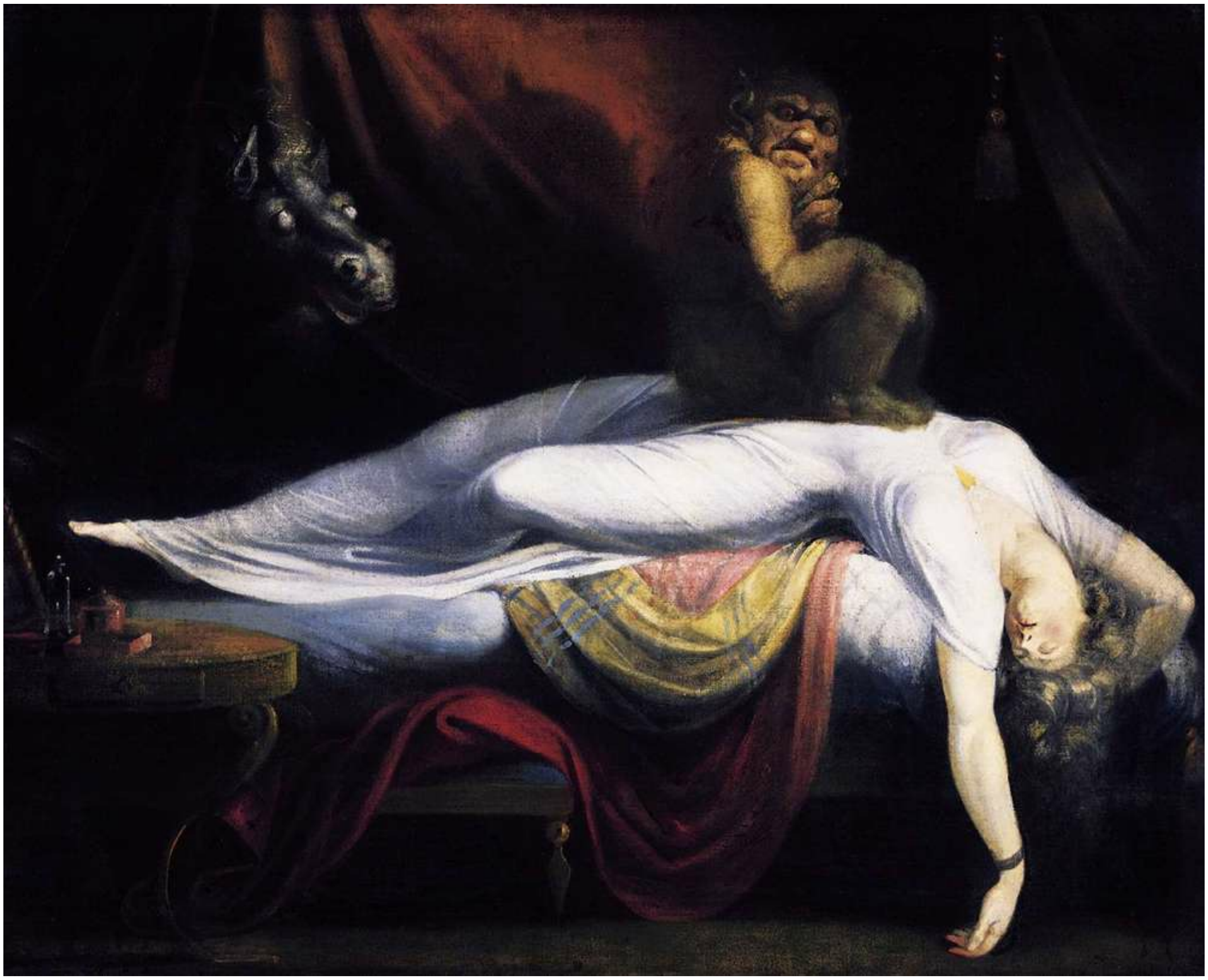
《观景阁的阿波罗》，120年—140年间



查尔斯- 尼古拉·柯升，《百科全书》卷首图，1804年



卡斯帕·大卫·弗里德里希，《芦苇中的天鹅》，约1820年



亨利·福塞利，《噩梦》，1781年



亨利·福塞利，《三个女人和一个男人群像》，1809年



卡斯帕·大卫·弗里德里希，《墓地大门》，1824年


El sueño
de la razon
produce
monstruos

弗朗西斯科·戈雅，《理性的昏睡催生怪物》，1799年



威廉·贺加斯，《浪子生涯》组画之一，1735年



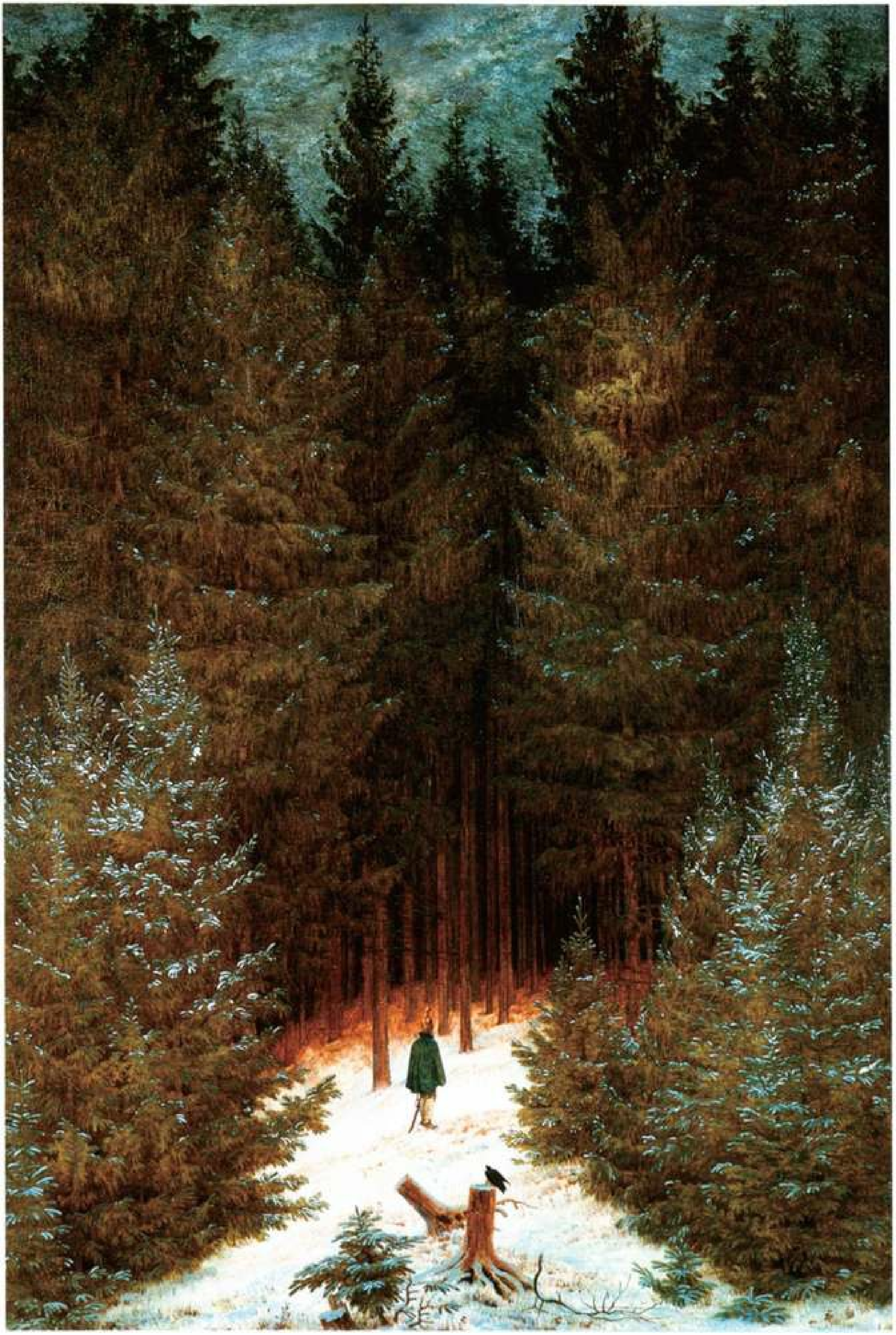
泰奥多·席里柯，《疯女人》，约1819年



卡尔·弗里德里希·申克尔，《河上的中世纪城市》，1815年



安·路易·吉罗代，《莪相迎接法国英灵》，1802 年



卡斯帕·大卫·弗里德里希，《林中的猎人》，1814年



弗朗西斯科·戈雅，《一八零八年五月二日》，1814年



弗朗西斯科・戈雅，《一八零八年五月三日》，1814年



欧仁·德拉克洛瓦，《希俄斯岛大屠杀》，1824年


VIRG. DEIP.
REGN. VOV
LUDOV. XIII
A.R.S.H.

让·奥古斯特·多米尼克·安格尔，《路易十三的誓言》，1824年



欧仁·德拉克洛瓦，《自由引导人民》，1831年



弗朗西斯科·海耶兹，《帕尔加难民》，1831年



弗兰茨·路德维希·卡特尔，《路德维希王储在罗马的西班牙酒馆里》，1818年



巴黎歌剧院，查尔斯·加尼叶设计



德意志歌剧院，弗里茨•波纳曼设计